الريادة الجمالية في الرسم العراقي الحديث

الدكتور
عمر مجبل المطلبي



دار الكتب العلمية
للطباعة والنشر والتوزيع

مكتبة المجمع العربي
للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

(ذلك فضل الله يؤتيه من يشاء والله ذو الفضل العظيم)

صدق الله العلي العظيم

سورة (الحديد) – آيه (21)

الريادة الجمالية

في الرسم العراقي الحديث

الريادة الجمالية
في الرسم العراقي الحديث

تأليف

الدكتور

عمر مجبل المطلبي

الطبعة الأولى

2014م – 1435هـ

دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع

مكتبة المجتمع العربي

مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2013/3/929)

730

المطلبي، عمر حسين

الريادة الجمالية في الرسم العراقي الحديث/ عمر المطلبي.-

عمان: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، 2013

(   ) ص

ر.إ.: 2013/3/929

الواصفات: /الفنون التشكيلية//الفنون الجميلة//الرسم//العراق/

- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

الطبعة العربية الأولى

2014م – 1435هـ



عمان – وسط البلد – ش. السلط – مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس 4632739 ص.ب. 8244 عمان 11121 الأردن
عمان – ش. الملكة رانيا العبد الله – مقابل كلية الزراعة – مجمع زهدي حصوة التجاري
www: muj-arabi-pub.com
Email: Moj_pub@hotmail.com



بغداد – شارع المتنبي – هـ: ٤١٦٧٥٨٤ – ٤١٥١٣٣٥
E-mail:darktbalmya@yahoo.com
E-mail:darkotobalmya@gmail.com

ISBN 978-9957-83-265-0 (ردمك)

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة

المقدمـــة

تعد الريادة أحدى اشكاليات ومظاهر التحديث في الابداع ومنه ماحصل في الفنون التشكيلية عبر التاريخ، وتكمن اشكالية الريادة اساسا في تصارع التاريخي والجمالي والمفصلي وتداخلها بحيث يشتركون بما لايمكن معه فكاك الخواص المتداخلة والظاهرة في تشكلات المنجز التشكيلي ومنه الرسم عبر مسارات التحول تاريخيا، فضلاً عن ذلك فان الحكم القيمي الجمالي اضاف تعقيداً اكبر في موضوعة تحديد (الريادة والرائد).

بالنظر لتحولات وتغاير معايير ومفاهيم الحكم الجمالي عبر تحولات الزمان والمكان الايديولوجي في عموم حركة الثقافة العالمية، مما تركبت معه وصفة متعددة الاطراف متحركة المواصفات في تحديد الرائد والريادة يستلزم لتبيان معالمها في الرسم التاسيس للتحديد العلمي الاكاديمي لمفهوم الريادة في الرسم العراقي الحديث بناءً على معطيات الجمال والتاريخ والتمفصل.

سيما ان القراءة الاولية لما تقدم في الفن العراقي انه قد احتوى على ماهو تاريخي وجمالي ومفصلي وبفترات متعاقبة يتلاشى معها التسلسل واعتبار الاقدم لصالح الاكثر تأثيراً وخلقاً في جيل مابعده والاكثر تاسيساً لمعايير جمالية وتطبيقية (تقنية) في منجز الرسم العراقي الحديث.

حيث برزت الريادة كاحد عناصر الجدل والحوار في توصيف ونقد الفن المعاصر. والريادة هنا لاتعني القدم او فعل السبق التاريخي حصريا، وانما هي عملية تشكيل الظاهرة الريادية على انها كيان متكامل لدرجة تجعل منه قادراً على كسر المالوف السائد والدخول للجديد وفرض تحولاته في حركة الفن وميزته التمفصل، الذي يخلق التحول وهذه الاخيرة هي الصفة الملازمة لانماط الريادة الجمالية وفي الفن لاتكون العمليات بمعزل عن بعضها البعض بقدر ما يغلب عليها صفة التأثير والتأثر ومن خلال التوالدات الريادية تتشكل صورة المرحلة وتتشكل حركة التاريخ

وفقاً للمنطلقات الجمالية المؤسسة دائما على عنصر الابداع، وكما للابداع درجات ومستويات كذلك هي حال الريادة الجمالية تكون درجاتها تبعا لدرجات الابداع في صياغة الظاهرة وخلق التمفصلات التي تاخذ على عاتقها فرض التحولات التاريخية. وعليه فقد عمل الباحث على ان تكون الدراسة ملمة بأهم ماتعنيه وتعمله وتشكله الريادة الجمالية التي هي اساس التحولات الحاصلة في الفن الحديث. في ضوء ذلك عمل الباحث على دراسة الموضوع من خلال الاوجه التي ذكرت اذ تضمنت هذه الدراسة على اربعة فصول.

الاول منها هو الاطار المنهجي بدءاً بمشكلة البحث التي تكشف عن طبيعة المصطلح الذي يحوي كثيراً من التداخلات مما يظهر مشكلة في أطار تحديد وألتوصل الى تحديد هلامية وشكل المصطلح فيما بعد. والغوص الى جذور الموضوع انطلاقا من واقع حركة الريادة بشكل عام (عالميا) وصولا الى حركة الريادة الجمالية في العراق وهو موضوع البحث من خلال رصد هدفي البحث، الذي يشكل الاول منهما تحديدا لمفهوم الريادة تاريخيا ومن ثم جمالياً وبعد ذلك الكشف عن الخصائص والتنويعات الفاعلة في تشكيل الظاهرة الريادية في الرسم العراقي الحديث، فضلاً عن تحديد مصطلح الريادة الجمالية اصطلاحياً وأجرائياً.

فيما حوت الدراسة على الاطار النظري في فصلها الثاني الذي ضم ثلاثة مباحث توزعت عليها اقسام الدراسة في محاولة للكشف عن شكل وماهية وحركة الريادة.

فكان المبحث الاول حول مفهوم الريادة بشكلها التاريخي ومن ثم تحديد اشكالها خلال الحقب التاريخية القديمة وحركة التحولات التي اصابتها عبرالعصور وصولاً الى تحديد العناصر التي اخذت تؤسس لمفهوم الريادة الجمالية من خلال التحولات باتجاه اكثر ذاتية في الفن، والتي راى الباحث انها قد وضحت مع بدء التحول المكاني باتجاه رياضي داخل اللوحة ممهدا لقيام النهضة الايطالية فضلا عن دور المخيلة الابداعية في صنع العمليات التي تؤدي الى نشوء الريادة.

اما المبحث الثاني فيتمحور للريادة بالمفهوم الفني والابداعي (الجمالي) والتي تكون هي الاساس في خلق الريادة الابداعية الاكتشافية الجمالية في تحولات الرؤية التي تتحكم بها المفاهيم الجمالية عبر التاريخ والتوسع في خلق الاساليب والتي تحقق الذاتية ضمن تحولات الريادة الجمالية لما للاساليب من صياغة مباشرة في المراحل الاخيرة من حركة الريادة الجمالية في التاريخ سيما الحديث، وعلى هذا الاساس فان الباحث فضل الخوض وبشئ من التفصيل في التاسيسات التي ادت الى قيام الريادات الحديثة وهذا ما تمخض عنه بان اتجه الفن الى الكشف عن نوع جديد من الذاتية وتنوع في الاساليب درجة ان يصبح الاسلوب الفردي من العناصر البنائية المهيمنة في حركة الريادة الجمالية وتفجر ريادات الاساليب الفرديه وتأسيس صورة العصر على وفق هذا المفهوم.

ومن ثم بدت الحاجة ملحة في القاء نظرة على القرن العشرين بوصفه ممثلا مباشرا لمفاهيم الحداثة التي جاهدت المراحل السالفة للوصول اليها فكان الدخول الى المبحث الثالث من خلال القاء نظرة على الريادة الجمالية في القرن العشرين وحركة التحولات ومدى الاتساع الريادي الذي تشكل في هذا القرن وطبع بصمة الحداثة على صورته الجمالية.

وعليه ان التوجه كان نحو مفهوم الفن الحديث وعلاقته بالريادة وهذا ماجاء ضمن الفقرة الاولى من المبحث ذاته تمهيدا للوصول الى التحولات الريادية التي أسست صورة الرسم العراقي الحديث ومن ثم بدء حركة الاساليب وصنع رؤية ذاتية معاصرة وذات هوية في تشكيل سياق الرسم العراقي.

تمهيد:

الأهمية والحاجة والأهداف والحدود:

لما كان مفهوم الريادة يقع على فعل التغيير في مجال معين اذ يكون تاريخيا (تأسيسا) بالتوزيع العمودي لتنويعات المنجز في الزمان والعوامل المحيطة بمفهوم الريادة. وان فهم مصطلح الريادة والمرجع التأسيسي من محيطات متتالية منها ما هو خارجي كالبيئة والعوامل الثقافية والدراسية، والاخرى تخص الفرد ذاته في موهبته ومقدراته الاستعارية والفكرية.

لذا كان مفهوم الريادة يتعلق دراسيا بالنشاط والجذب التاريخي، فيكون "الرائد" اسما يتشكل بفعل زماني.

وأن الدراسات في هذا المجال تجري حفرياتها داخل بؤرة المصدر والمنبع والوسائط واشكال التأثير من خلال الافعال وتجلياتها الزمانية. وهذا ينسحب طبيعيا الى منطقة الفنون التشكيلية. ومع ذلك فلم يجد الباحث تعريفاً اصطلاحياً للريادة الجمالية في المصادر والمراجع مما يدفع للاهتمام بتأصيل تعريف مثل هذا المصطلح الفاعل في رصد حركة التشكيل العالمي والعراقي على حد السواء.

فدراسة الريادة الجمالية تكشف عن طبيعة التحولات التي تصيب حركة الفنون عبر التاريخ والكشف عن طبيعة الشبكة الابداعية التي تؤسس للفن سواء أكان عالميا ام محلياً. وهذا ما جعل من مصطلح الريادة مسؤولاً عن كل مفاصل التحول عبر التاريخ، وفي ذات الوقت فأن التطرق لعملية الريادة لم تذهب اكثر في محاولة فهم الريادة الجمالية بقدر ما شكلت في اكثر الاحيان فهماً تاريخياً كدراسة الاسبقيات الزمنية، لكن الموضوع في حقيقة الامر ابعد من ان يتشكل كسبق تاريخي فقط وانما يشكل ظاهرة متكاملة تحمل في طياتها كثيراً من المفردات التي تخص العملية الريادية كالابداع والتحول والاكتشاف والتأثير

والتاثر والتحول، وأكثر هذه المنظومات تعمل لتأسيس الريادة، ومن هنا يرى الباحث بأن اهمية البحث تنطلق من كونه لن يكون دراسة بيليوغرافية بحتة بقدر الغوص في بنى التأسيس التي ترتكز على رؤى تبدأ من الفلسفة وتنتهي في اللوحة لاعادة تشكيل التاريخ وفقا للانحرافات التي تحدثها الريادة ورسم انساق جديدة في حركة شبكة التاريخ فالريادة توالدية تكاثرية انشطارية، وهي في كثير من الاحيان تكون مسؤولة عن صناعة التمدد الافقي والعمودي للتاريخ وان عدم التركيز على هذا المصطلح دفع بالحاجة للولوج الى ثناياه وخباياه لغرض الكشف عن ماهية الريادة واشكالها والمدى الذي تعمل فيه عبر التاريخ سيما في الفن العراقي الحديث.

المشكلة:

تنطلق المشكلة في الريادة الجمالية في الرسم العراقي الحديث من اتجاهات تقوم عليها بعض المحاور من اشكالات ظاهرة وعميقة:-

1. عدم وجود تعريف يختص بالريادة الجمالية كمصطلح سيما في الفن التشكيلي وعلى وجه الخصوص في الرسم العراقي الحديث.
2. تصارع وتداخل مقومات الريادة في الفن بين ماهو تاريخي وجمالي ومفصلي (انعطافي) سيما مع اكتساب الكثير من الريادات التاريخية مواصفات ايقونية تجعلها تضغط باتجاه وصفها ريادات مفصلية من خلال ابداعها الجمالي.
3. كون الرسم العراقي الحديث تاريخيا (النصف الثاني من القرن العشرين) فأنه اساساً يعد محاكاة لحركة الفن العالمية مما يجعل البحث في الريادات الجمالية في الرسم العراقي اكثر دقة لتحديد المصطلح ووفقاً لهذا يتم الكشف عن الريادات الجمالية.
4. اثبات وجود ريادات حيوية مؤكدة في الرسم العراقي يستلزم البحث لتاكيد مواصفاتها وبنياتها.

الاهداف:

1. الكشف عن مفهوم وسمات الريادة الجمالية في فن الرسم.
2. الكشف عن الريادات الجمالية في الرسم العراقي الحديث.

الحدود:

1. الحد الزماني/ من عام 1950-2000.
2. الحد المكاني/ فن الرسم العراقي.

المصطلحات:

ارتأيت ان يكون تحديد المصطلحات كالآتي:

اولاً: تحديد مصطلح الريادة لغةٍ واصطلاحاً وأجرائياً.

ثانياً: تحديد مصطلح الجمالية لغةٍ وأصطلاحاً وأجرائياً.

ثالثاً: تحديد مصطلح الريادة الجمالية تعريفاً أجرائياً.

الريادة كأصطلاح/ (العود الذي يقبض عليه الطاحن اذا اداره، قال ابن سيد: والرائد مقبض الطاحن من الرحى: والدائر: يد الرحى)[1].

وجاء في معجم البستان (الرائد اسم فاعل وهوالرسول الذي يرسله القوم لينظر لهم مكانا ينزلون فيه ومنه قولهم لا يكذب الرائد أهله)[2].

(1) ابن منظور، لسان العرب. ص 191.

(2) اللبناني، الشيخ عبد الله البستاني، البستان معجم لغوي، الجزء الاول المطبعة الاميركانية.، بيروت، 1927.

الريادة في معجم الرائد: (الرائد روّاد ورادة ورائدون من يمهد سبيلا من السبل امام الاخرين "رواد الفلسفةاو رواد الفضاء" والرسول الذي يتقدم القوم بحثاً عن مكان فيه ماء وعشاء ينزلونه)[1].

وفي تاج العروس: جاء (من المجاز: قولهم فلانٌ مُستزادٌ لمثله، وفُلانَة مستزادةٌ لمثلها، أي مِثْلهُ ومِثلُها يُطلَب ويشَح به لنفاسته)[2].

وجاء ذكره في "اقرب الموارد" (الرائد، اسم فاعل. رادة ورواد ورائدون يقال تباشرت الرواد وانا من روّاد الحاجات، والرسول الذي يرسله القوم لينظر لهم مكانا ينزلون فيه ومنه قولهم "الرائد لا يكذب اهله" والرائد للمرسل في غير ذلك من الامور ومنه قولهم "الحمى رائد الموت" اي (رسوله الذي يتقدمه)[3].

تعريف الريادة (التاريخية) أجرائياً: الريادة هي فعل السبق والتفرد الذي يشكل نقطة تحول في مسار تاريخي ينكشف بالبحث في تحديد المواصفات في العمل الفني وما يلحق به.

الجمالية كاصطلاح لغوي: (ان فلان يعامل الناس بالجميل، وجامل الناس مجاملة وعليه بالمداراة والمجاملة مع الناس، وتقول اذا لم يحتملك لم يجد عليك جمالك. واذا اصبت بنائبه فتجمل اي تصبب وجمالك يا هذا)[4].

(1) مسعود، جبران، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1964، ص703.

(2) الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج8، تحقيق د. عبد العزيز مطر، راجعه عبد الستار احمد فراج، الكويت، 1970، ص271.

(3) اللبناني، العلامة السيد سعيد الخوري الشرتوني، اقرب الموارد في فصح العرابية والشوارد، ج1، بيروت، ص .

(4) الزمخشري، جار الله ابي القاسم محمود بن عمر، اساس البلاغة، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ط3، 1985 ص134.

الجمالية في تعريف آخر[*]: (الجمال هو الذي لدى الرؤية يُسَّر، اي يُسَّر لمحض كونه موضوعا للتأمل، سواء عن طريق الحواس او في داخل الذهن ذاته)[1] كما جاء عند "القروسطي".

وجاء اصطلاحياً في الموسوعة الفلسفية: (ان العمل الفني حدس حسي لعاطفة بينها جاء ذلك العمل الفني ايضا تعبيرا كاملا عنها لذلك فأن الخبرة الجمالية في جوهرها تعبيراً عن شعوراً ورمزاً له)[2].

وايضا ورد في قاموس اكسفورد (انها عملية ادراك حسي للجمال في الفن والطبيعة وهي نظرية في التذوق)[3].

التعريف الاجرائي للجمالية: الجمالية قائمة على الابداع وميزتها التذوق وفعلها الادراك الحسي في النظر الى الاشياء سواء في الفن او الطبيعة ووظيفتها تحرير عاطفة ما تجاه شيء كي يسمى جميلا.

الرائد(تعريف اجرائي): هو من يمهد السبيل امام الاخرين في مجال الذوق الفني للاشياء في الفن وميزة عمله الابداع والتفرد والندرة التي تكون تبعاً لندرة الاكتشاف وميزته التحول.

(*) انظر http://www.shiralart.com/shiralart/iraqiartist/articles/article_05.htm

(1) ترجمة، لؤلؤة، د. عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الاول، وزارة الثقافة والاعلام دار الرشيد للنشر، ط2، 1982، ص272.

(2) فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الانجلو المصرية، طباعة الالوان المتحدة، القاهرة، 1963، ص 202.

(3) قاموس اكسفورد، في الفن، 1988 ص12.

الريادة الجمالية[*] : "التعريف الاجرائي"

ظاهرة ميزتها التفرد وتبدأ بشكل ابداع فردي ذو تأثير ضاغط وهي السبب في صنع التمفصل الذي يكون مسؤولاً عن الانحراف وتغيير المسارات التاريخية وخلق انساق جمالية جديدة في الفن مقدمةً بدائل تأسيسة جديدة وتكون محكومة بالمدى الريادي الذي يحدد اينما تصل الريادة، والزمن الريادي وهو الزمن المستهلك لايجادها كريادة.

الرسم العراقي الحديث: هو مجموعة الأعمال الفنية في مختلف اساليبه وتقنياته التي انتجها الفنانون الرسامون العراقيون داخل البلد وخارجه خلال النصف الثاني من القرن العشرين..

(*) لم يجد الباحث تعريفاً معجمياً او اصطلاحياً لمصطلح الريادة الجمالية.

الفصل الأول

الريادة بمفهومها التاريخي (الريادة الحقبية)

- المنظورية والتماثل كأسس للريادة
- الريادة والمخيلة

الفصل الأول
الريادة بمفهومها التاريخي (الريادة الحقبية)

تمهيد:

نتيجة التنوع والتداخل والالتباس بين الريادي والتاريخي نجد مجموعة من المواقف النقدية التاريخية التي أسست لفرز الريادة كمفهوم يستقل بتنويعات محددة بناءً على التنوع الاولي للريادة كالتاريخي (الحقبي) او ما تاسست به تحولات تقنية ساهمت في تحولات الرسم كتطور علم المنظور وتداخل الدراسات والعلوم المجاورة في مجال العلوم النفسية والمخيلة والادراك وتخصص مناهج فلسفية جمالية في تناول وادلجة موضوعة المخيلة والادراك سيما نظرية العلم والوجودية والمادية الجدلية والبرغماتية فضلاً عن المناهج المثالية المعاصرة بحيث احيل الكثير من مؤسسات الريادة الى المخيلة الابداعية المؤسسة للريادة على ان هذا التنوع لم يغير من دور الريادة بالمفهوم الجمالي الفني في التكوين الحديث الانعطافي المعبر اسلوبياً باتجاه الريادات الفردية والاسلوبية وخلق الظاهرة الريادية الجمالية الحديثة.

1. الريادة بمفهومها التاريخي (الحقبة):

للريادة علاقة بالمفهوم التاريخي، وان الريادة التاريخية هي المهد للدخول في فهم الريادة الجمالية التي تكون ظاهرة مؤثرة اكثر من كونها تدل على الاسبقية لاننا نحتاج الجمالي لا بد من الانطلاق من المفهوم التاريخي للريادة وتحولاتها التراكمية عبر التاريخ.

ان الريادة تجعل من الفن دائم التحول وهي اللبنة الاولى في بناء انساق الفن. فهي زمنية وتاريخية فضلاً عن الامكانات التي تجعل الاشياء تقف عند نقطة معينة وتقهرها لكي تغير مساراتها البنيوية، ومثل هذه الامكانات تتعلق بالابداع

الخلاق من خلال المفاجئة التي يحدثها الاكتشاف في لحظة من الزمن. والريادة تحتاج دائما بعد ولادتها الى حاضنة تنميها وتكبرها وتصنع تمفصلاتها التي من خلالها تبني نسقها الخاص في شجرة التاريخ. فبالضرورة ان تكون نتيجة فعل انساني قائم على اساس الادراك سواء كان حسي او مادي، شريطة ان يكون تحولي قادر على تغيير المسارات والتي تكون في الأساس قائمة على توالد الرؤى من خلال مناطق متفردة وكأنها ومضات لم تكن قط موجودة، وتأتي أيضاً بفعل فكري تجريبي قوامه القصد لغرض التحول. وهذا يحتاج الى ما يعرف بالاستعارة التي تكون الخدعة في (التفكير الاستعاري بتركيب اطارين مرجعيين مركبين واجراء تنافس بينهما لنتحاشى كليا الطرق التي يكون فيها احدهما يخالف الآخر على نحو مؤذ لكن يجب ان يترك العقل يدور حول الحافات التي بأمكانها ان تلتقط ومضات من شبه قصي وغير محتمل)(1).

لذلك فالريادة تشبه الاشارات الملتقطة بالتلسكوبات التي تكون قد صدرت قبل ذلك وحددت وعرفت الاطياف الموجبة ومديات التردد التي يمكن رصدها بها. غير ان تحديد نوعية الاشارة على انها جديدة غير ملتقطة من قبل له او خاص كونه اكتشاف جديد يشكل تحولا وانعطافا في المسيرة المعرفية في ذلك النسق بما يعرف بالمكتشف الاول.

وعليه فان الريادة لها اشكال متعددة معتمدة على طبيعة تكوينها وهي ليست بالضرورة ان تكون مطلقة في المحتوى وانما بالامكان ان تتوالد منها ريادات قائمة على الاساس الاستعاري لكنها اكثر تحولا في خلق تمفصلات جديدة. ففي الفن التشكيلي حيث توالد الريادات من بعضها البعض وبشكل متدرج ومن ثم حدوث انحراف عن المسار التاريخي للفن كل هذا بحاجة الى تجارب كثيرة وكبيرة ومتعاقبة حتى يصل الى لحظة يتمفصل او ينعطف بها التاريخ مرة اخرى.

(1) روجرز – فرانكلين، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، 1990، ص 128.

فالريادة بعدها مغامرة الفنان التاريخية، وهناك عوامل ساعدت على نشوئها لخلق تمفصلها، اول هذه العوامل هي التحولات التي طرأت على الفن وتحوله من الموضوعي الى الذاتي ومن الاساليب الحقبية الى الاساليب الفردية. وان هذه النقطة مهدت لها حقب كثيرة منذ الحضارة الاغريقية وعلى سبيل المثال،

الحقبة الغوطية كانت مقدمة التفكر الذاتي باللوحة المنظورية في الفن كانت عاملا حاسما في التحول التاريخي داخل الرسم وعندها تغيرت طبيعة الانتاج الفني الذي ساهمت في ادراكه ذهنية فردية وشكل مفصلا مهما في خلق ما يعرف بالذاتية، فكانت الابداعات عند اذ متأثرة بطبيعة السياق الجديد الذي بدأ يأخذ زمام الامور بعيدا عن كل السياقات التاريخية القاهرة وبدأ الفن يأخذ شكلا جديدا (شيء جديد لم يكن موجودا من قبل)[1] وعليه فأن مفهوم الريادة كان قد انحرف الى الذات المبدعة التي تدرس الحياة والوجدان البشري اتخذت الريادة لنفسها وظيفة الكشف عن التمفصلات التي تنتجها حركة الفن عبر التاريخ (فالعمل الاصيل هو ذلك الانتاج الجديد الذي يحدث في مجرى التاريخ ضربا من الانفصال)[2] والانفصال هنا شكلي او رؤيوي لكنه امتداداً ذو طابع انعطافي (تمفصلي) ضمن السياق التاريخي لحركة الفن ونفس الوقت يتباين تبعا لطبيعة المنتج.

ان الريادة كانت من آثار حقبة المؤلف –الفنان ربطت نفسها بالانفعال والوجدان لكي تكون عقدة لها قابلية على كسر حكر الما قبل لتطرح نفسها على انها نقطة التحول وهي التي نتجت عنها تلك الصور غير المألوفة او غير معرفة في الفن قبل ذلك ولها القابلية على احضار قيم ابداعية ميزتها الجدل وتكون قاهرة وتمتلك القدرة على التمفصل لتجعل المسار منحرفا عما كان عليه وبالتالي تفرض نفسها بطريقة قاهرة بأتجاه تفرضه سطوتها الريادية فتصبح رائدة في هذا المسار الذي يمتاز بكونه (جديد) بل يذهب ابعد من ذلك كما يرى "برجسون"(ان

(1) حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لا نجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 10.
(2) ابراهيم، زكريا، مشكل الفن، مكتبة مصر، القاهرة، 1976، ص 159.

الفنان العظيم انما هو ذلك الفنان الذي يصدر عند عمله انفصال جديد واصيل بحيث يولد في انفسنا احاسيس جديدة، او عواطف لم يكن لنا بها عهد او انفعالات لم تكن في الحسبان)[1] فانفصال شكلي رؤيوي بينما يحدث انعطافاً في حركة الفن وعليه فان الريادة بهذا المعنى لها ميزة اخرى كي تصبح ظاهرة وهي الاصالة والجدة كونها لم تكن من قبل هي سابقة تحمل نفسها في طيات العملية الابداعية والفنية والفكرية بصورة عامة وهي تمثل بالضرورة رؤية غير عادية، فما ان اصبحت مألوفة حتى استقرت في مسارها التاريخي بانتظار ولادة رؤية اخرى جديدة وغير عادية لكي تخلق بنية جديدة (فقانون الفن هو سيرورة الابداع ذاته التي تشذ عند كل تطابق حيث يتولد الاثر الفني من رماده كل مرة من جديد)[2].

فأن شرط الابداع من ضرورات الريادة وهذا الابداع له قابلية التفرد الذاتي وهكذا تولد شخصية اسلوبية ريادية وعليه يعبر (العمل الفني عن خلق شخصية لا تخضع الا لذاتها وهذه الشخصية تعلو على التراث والنظرية والقواعد بل وعلى العمل ذاته)[3] وهذا ما جعل انهيار الفترات التاريخية في الفن وجعل حركة التحولات دائمة في الفن. وعلى اساس من هذا كانت الحركات الريادية والرواد كأشخاص هم بالضرورة الاكثر ابداعا رغم التباين في قدراتهم. فالابداع هو القوة التي تفرض من خلال الفطرة على مستوى الألهام بوصفها خلاقة وفردية تبعث على (الاعتقاد بوجود قانون شخصي استثنائي يبيح للمبدع بل ينبغي عليه ان يتبعه وتبرير فردانية الفنان وعناده، كل ذلك كان اتجاها فكريا لم يظهر لأول مرة في التاريخ الا في عصر النهضة)[4] الذي بينت التجربة الكبرى فيه على النزعة الذاتية في التغيير الفني والثقافي عامة. وما هي الا الريادة الاولى لريادات وتحولات في تاريخ الفن على ايدي اشخاص كانوا قد قبلوا التحدي بأن اعادوا صياغة الواقع بنظرة جديدة لها مرجعيات متعددة وكان الفنان سمتها بعد ان كان مجرد وسيط لما هو

(1) نفس المصدر، ص 58.

(2) التريكي، د.فتحي، ود. رشيدة، فلسفة الحداثة، مركز الانماء القومي، بيروت، 1992، ص 96.

(3) هاوزر، ارنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، ترجمة د. فؤاد زكريا، الطبعة الثانية، بيروت، 1981، ص 368.

(4) نفس المصدر، ص 369.

الهي ديني او سلطوي، اصبح صانع صورة الحياة ومنتج لصورة العالم واخذ على عاتقه الانحراف التاريخي باتجاه مغاير لما كان عليه منذ الحقب السالفة.

وان هذا التوجه نحو الذاتية كان لا بد من وجود اناس رواد في مضمار التحول من خلال بزوغ اعمال تأخذ شكلا جديدا تمهد لقيام التحولات اللاحقة وابداع المسارات الجديدة في رؤية العالم والطبيعة ونجد ذلك جليا في قول دافنشي (من المؤكد ان الطبيعة تنطلق من التفكير وتنتهي بالتجربة يجب علينا بحق ان نأخذ الطريق المعاكس)[1] وعلى هذا الاساس لا بد من استقرار تاريخ هذا التحول من حيث الآليات والوسائط والافكار، فكان هذا التاريخ محمولا على انجازات نسميها الريادات... وتاريخيا كان الفن التشكيلي في الكهوف الاولى (شكل 1 – أ – ب – ج).

فرسامو كهوف (التاميرا، وفون ده غوم، ولاسكو) هم رواد الرسم في التاريخ لكن الفن آنذاك كان يمثل حاجات الانسان لا كفرد بل حاجات جماعية اجتماعية سواء كانت دينية ام دنيوية لذلك فان الفن في عصور (ماقبل التاريخ لم يتكون كنشاط مستقل ولم تكن دوافعه محض جمالية، فليس من شك في المقابل ان المواهب الفنية لرسامي الكهوف قد لعبت دورا تكيفيا في تحقيق تلك الاثار)[2] وعليه لم تكن هناك نزعات ذاتية انما هي بذاتها محكومة بالسياق ومحملة بمدلولات خاصة بحسب طبيعة الفترة الزمنية.

فان الفن حقق كينونته الوجودية التي لها علاقة بالواقع الديني القائم على اطار سحري. فمن متابعة التحولات التي رافقت عملية الرسم عبر التاريخ بهدف الوقوف على النقطة التي جعلت من الريادة هي المتحكم بمتغيرات التاريخ الفني لا الحقب الدينية او السياسية او الامبراطورية. فأن المتحول في الفن لم يكن الفنان هو العنصر المتحكم فيه كليا، وانما حسب طبيعة الفن لذا "اصبحت مهمة

(1) سوريو، اتيان، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، عويدات، بيروت، ص 133.
(2) نفس المصدر، ص 37.

الفن هي ان يحاول بلوغ فكرة الاشياء ومفهومها وجوهرها الباطن – اي ان يخلق رموزا لا نسخا مطابقة للموضوع وهذا ما كان في العصر الحجري الحديث)[1] فما كان من ذلك العصر الا ان ينشيء استعارات رمزية لها دلالات دينية بالرغم من ان ظاهرها يوحي بالصيد مثلا. فكان التغيير في الاسلوب يؤدي الى هذه الاشكال الفنية الكاملة التجريد راجعا الى تحول عام في الثقافة ظهر تميز بين فن للذات وفن موضوع يتجلى في بعض مظاهره من خلال تناقض فن ديني وفن دنيوي، لأن الفنان لم تكن لديه القدرة من التحكم بآلية الانتاج واهدافه بقدر ماله من قدرة التدخل لجعل الاشياء تأخذ الاشكال المراد لها ان تكون، فهو اداة اكثر من كونه مفكرا، فهو صانع لتجليات الصورة واخراجها. لذا كانوا فناني هذه الحقبة يسعون الى تحطيم النسب غاية للوصول الى التعبير عن الحركات البدنية وتحوير الاشكال.

فان ريادة الفن المصري مثلا تأتي من خلال وحدة الاسلوب فضلا عن حالاته الرمزية (شكل2) او حتى التجدد في الفن يكون له تأثير غير الفن. ففي مصر نجد (ان "امنحتب الرابع" كان اول مؤسس لفكرة التوحيد وأول مجدد داع في الفن. ومن الواضح ان ما يدين به الفن وما تعلمه الفنانون عنه انما كان حبا شديداً للحقيقة وحساسية جديدة ورهافة شعور يؤديان الى نوع من الانطباعية في الفن المصري فكانت انعطافة يدور حولها الكثير من التغيرات والمسارات الفنية)[2] لقد كان التحول يخص حضارة بعينها في النمط والاساليب يعطيها صفة وشكلا يجلعها متفردة الاسلوب وحصرها كحقبة اسلوبية تميزها عن غيرها من الحقب التاريخية التي قبلها وما بعدها. ففن وادي الرافدين الذي خلق اسلوبا مغايرا (شكل3 –أ) عندما كانت الثقافة الرافدينية محمولة على افكار ونظم هي ليست ذاتها في الفن المصري. كان الارتباط مع الفن نابع من ارتباطه بمرونة اقتصادية لذلك فقد

(1) هاوزر، مصدر سابق، ص 23.
(2)هاوزر، مصدر سابق، ص 57.

ذكر الفنان سواء كان مثالاً او معمارياً في مسلة حمورابي مع صانع الاحذية والحداد.

اما الفن عند الاغريق فكان يعده البعض حتما ذو وظيفة جمالية (شكل4) وكان لعالم الشعر انذاك تأثير في بنية الشكل الحضاري الاغريقي وعلى فن الرسم إذ نرى عناصر مثل التماثلية والتكرار هما يشكلان المرتكز الاساسي في عملية انشاء العمل الفني. فكانت الشعرية الهوميروية هي المؤثر والماسح على نمط هذه الحقبة بمسحة شعرية وهذا ما جعل الفن يدخل ضمن شاعرية وجدانية اعطت ملامح الاسلوب الاغريقي الذي قدم اولى ملامح الابداع الذاتي الفرد وحضوره على مستوى الاسلوب.

(ففي القرن السادس (ق.م) ظهر الفنان ذو الشخصية الفردية كما في لوحات "زوكيوس" (العنب) الواضحة فلم يعرف عصر ما قبل التاريخ او العصور الشرقية القديمة او الفترة الهندسية في الفن اليوناني شيئا اسمه الاسلوب الفردي او المطامح الفردية. فهنا اصبح الفن الى حد ما نشاطاً فنياً خالصاً، مستقلا بذاته، حيث توصل اليونانيون بالوقت نفسه الذي كشفوا فيه فكرة العلم بوصفه بحثا الى خلق الاعمال الفنية الخالصة – الفن للفن–)[1]. وكان هذا ممهدا لولادة الحقبة او العصر الكلاسكي عند اليونانين وهي حقبة مصحوبة باسماء الفنانين مثل "ميرون" ونتاجه المميز "رامي القرص" (شكل5) فكان ظهور اسماء الفنانين فاتحة للتحولات الذاتية والمفهومية في آن واحد.. مما دفع باتجاه ظهور المثالية الجمالية التي اخذت تغذي النزعة الجمالية المرتبطة بعناصر مطابقة للطبيعة والتصميم في الفنون التشكيلية وبدء الايهامية في اوربا والتركيز على الانسان بوصفه هو الاداة الجوهرية للتعبير. وعليه فأن الفن الاغريقي هو الذي اسس لفكرة تكون رابطا جماليا مع ما يجول في الوجدان لذلك اضحت الاشياء اكثر شاعرية عما سبقتها

(1) هاوزر، مصدر سابق، ص 67.

من الحقب السالفة فكان فيه نوع من الانسجام والتناسق ناتج عن معاملاته الفنية وادراك للنسب.

ان اعادة تشييد اثينا كانت اولى ملامح الظهور الذاتي والشخصية الاسلوبية في الفن اليوناني خصوصا مع اسلوب "فيدياس"(*)(شكل6) اما مابعد هذه المرحلة فقد حدث شرخاً في مسيرة التاريخ ليبدأ بتوسيع المضمار الفني في الكشف عن المسارات الجديدة التي ولدت في نظم فنية كان للفلسفة الاثر الكبير في اثرائها الفكري والبصري وشكلت العناصر الواقعية والفردية طابعا يميل الى الانفعال فكان الانتقال من ما هو نموذجي الى ما هو جزئي وفتح الباب للتفكير في تغيير الشكل الحضاري وهو التغير الذي حصل في حقل الفلسفة وظهور الحركة السفسطائية والتي دعت الى تكوين اناس عقلاء اكفاء ونصحاء. والسفسطائيون من كان لهم الفضل في ايجاد ما يعرف "بالنسبية التاريخية" وهم اول من توصل الى ان كل القياسات سواء في العلم او القانون او الاخلاق او الاساطير او الفن،انما هي صناعة بشرية تنبع من عقولهم واذهانهم ومن ثم ايديهم وتمكنوا من التوصل الى ان الحقيقة ليست مطلقة فكان المسلك مؤدياً باتجاه النزعة الانسانية والدخول الى حيز التنوير. وكان ذلك كفيلا بأن ينشيء تفكيرا عقلانيا سمته التحرر والانفلات من كل ما كان قيودا وسياقا تاريخيا والبدء بنسج شبكة جديدة اعطت لها طابعا مميزا له قابلية ضاغطة على تغيير المسار الفني وخلق حقبة جديدة، وهكذا انشأ الفن الهلنستي (شكل7) الذي يتكيء على الافكار العقلانية، والتي ازالت الحواجز لتلاقح الفنون واتجاهاتها حيث اصبحت الثقافات المتعددة اكثر اندماجا وازيلت الفوارق مما جعل هذا الحوار يمتد الى ثقافات الشرق وفنونه ليكوّن نتاجاً هجينا على انه ابداع ريادي جديد في تاريخ الفن. في حين اكتفت الحضارة الرومانية (شكل8) بتقل الموروث المفهومي والفني لحضارة الاغريق. اما الحضارة الاسلامية (شكل9) فأنها تقع على اسلوب متفرد بين الفنون في ميلها الى التجريد واقصاء المنظور الثلاثي والتركيز على الزخرفي والتكرار ورغم المفاهيم المحيطة

(*) فيدياس نحات ومثال ومهندس يوناني الذي يعد من رواد الفن الاغريقي من خلال نموذجه التاريخي "كويز بلفيشيد".

بهذا الانجاز فأنه محمول على سلسلة طويلة من الاساليب منها اسلوب (الواسطي)[*] القائم على اضفاء الطابع التزيني والسردية والاظهارات التجريدية وخلق عوالم واقعية ذات طابع تحويري ويعد هذا الرسام من رواد الفن العربي – الاسلامي.

واذا ما نظرنا الى الفن البيزنطي فأنه كذلك اصبح اكثر تحررا حتى ظهور الفن الرومانسكي الذي وصل في (حركة التعاقب الايقاعي للاساليب الفنية الى نزعة شكلية تجريدية جامدة –بعد النزعة الهندسية للعصور الكلاسيكية المتقدمة. ونزعة مطابقة الطبيعية في العصور الكلاسيكية المتأخرة. والتجريد الذي اتسمت به المسيحية المتقدمة. والنزعة التلفيقية في العصر الكارولنجي (شكل 10) ولا جدال في ان الشكلية الدقيقة والتجريد من الواقع هما اهم صفات الاسلوب الرومانسكي(شكل 11))[1] وان شكلانيته الدقيقة مجتمعة مع ما بها من تجريد كان المحرك الاساسي الذي اخذ يرسم صورة هذه الفترة الزمنية مستعينة بما لها من تراث اغريقي حثها للذهاب الى منطقة ابعد في الذاتية بدلالة تجريداتها التي بدأت تصبح اكثر تحررا واضفاء صبغة مميزة لطبيعة هذا الفن جاعلا منه محفزا للتغيير الذي حصل في العصر الغوطي والذي يراه الكثيرون بأنه الحلقة التي اوصلت الذاتية الى المرحلة التي بدأت تصبح هي المحرك لطبيعة التاريخ الفني وبداية الانفجار التصويري بعد ان كان النحت والمعمار هما العنصرين الذين يفرضان سطوتهما على حركتة وهذا كله كان ممهدا لبزوغ ما يعرف بالأسلوب الغوطي والذي يعد وحتى يومنا هذا من اهم التحولات التي حصلت في تاريخ الفن التي مهدت فيما بعد لتحولات اخرى وصولاً الى الحداثة كما حص في القرن العشرين.

(*) الواسطي، هو يحيى بن محمود الواسطي ولد في واسط القرن السابع الهجري وهو اهم رسامي مدرسة بغداد في التصوير ومن اشهر اعماله مقامات الحريري"المكتبة الاهلية بباريس"

(1) هاوزر، مصدر سابق، ص 213.

ومـن هـذا يتكـون الاسـلوب المعمـاري والتـزييني للكتـدرائيات الغوطيـة (شـكل12) المميـزة والـتي تعـد (وجـه العـالم الـذي يستكشـف لنـا طبيعـة البنـاء الفـني والابداعي في العصور الوسطى. فهي نوعا من دائرة معارف موسوعية او عالما كاملا تحدد طابعه مجموعة علوم العصر ومعارفه)[1] وهـذا ما كـان ممهدا وفاتحا الباب امام ولادة عصر النهضة والذي يتميز بالتحولات الاكثر اهمية في تاريخ الفن من حيث ريادته الجمالية والعلمية والمعرفية.

2. المنظورية والتماثل كأسس للريادة:

يعد عصر النهضة (القرن الخامس عشر) خط البداية الحقيقي للتحولات الريادية الكبرى في تاريخ الفن والاحساس الجمالي لما نحن فيه اليوم هو مدار ذلك العصر. فالتحول الديني وتداعي الاقطاعية وقيام الانماط الجديدة في الدولة هي بداية لمرحلة التحـول العلمـي والاستكشـاف في اضـافة الى ظـاهرة ايجـاد المؤسسـات المصرفية والتحـول التجاري وقيام طبقات الاثرياء، ذلـك كـان لـه الاثـر في مجرى الحركة الفنية (حيث ظهور الثورات الاقتصادية والدينية والاجتماعية والسياسية. ثـم الاكتشـافات الـتي ادت الى ظهـور المدينـة الحديثـة في هـذا المنـاخ تغنـى "فرانسـس بيكون" بالطبيعة ويتحكم العقل واعتبر ان التفكير ينبغي ان يعتمد في احكامه على التجربة والمشاهدة والمطالبة بفصل الدين عن السلطة السياسية)[2] لقد بدأت هكذا الريادة في كل مجالات الحياة فضلا عن الفن والتحول في التقنية المنظورية.

فأخـذ يظهـر المنظـور كعلـم لـه قواعـد واساسـيات علميـة في تجسـيد الرسـومات، ممـا سـاهم في النـزوع نحـو الفرديـة مـن خـلال التجريـب والاكتشـاف. وانجاز سياقا في الرسم له تأثيراته حتى يومنا هذا.

(1) سوريو، اتيان، مصدر سابق، ص 122.

(2) كبة، قيس هاني، فرانسيس بيكون، ص 93

هذا بالاضافة الى اننا نشهد (نوعا من لا مركزية اجتماعية في الفن تجلعه يفر من الاطارات الاجتماعية الخارجة عنه ليخلق الاطارات اللازمة والخاصة لاستعماله)[1].. فالمنظورية رغم انها فعل خارجي الاانها هي التي شكلت التحولات الذاتية من خلال تحقيق رؤية الفنان الذاتية واسقاطها في العمل وفق اسلوبه الخاص لاسلوب الحقبة وعليه (فأن الانعطاف الحاسم الذي عرفه ميدان الرسم في عصر النهضة يرجع بالدرجة الاولى الى اكتشاف تقنيات المنظور)[2]. وكان كل ذلك على اثر محاولات عديدة ومتكررة وتجارب متنوعة ومحاولة دراسة الاشياء في الطبيعة لغرض ايجاد الحلول المناسبة لتلك الظواهر وكان التحول تدريجيا. وان المراحل المبكرة التي ظهر من خلالها بوادر نشوء المنظور في الفن (نهاية القرن السادس واواسط القرن الخامس قبل الميلاد ظهرت لأول مرة بوادر التعبير عن عمق الاشكال، وفي العصر القوطي وضعت حجر الاساس ممهدة لعصر النهضة فـ- جيو تو- وفرانجليكو (شكل13 ، 14) هما الممهدان لوضع قواعد المنظور وصولا للمعماري برونلسكي (شكل15) سنة 1446، من اوائل الذين وضعوا قواعد المنظور الهندسي، فضلا عن جيبرتي – ودوناتيلو – وضع "بيرو ديللا فرانشسكا" (شكل16) كتابا مشهورا شارحا به ما توصل اليه برونلسكي والبرتي عن المنظور)[3].

فالمنظورية ليست تقنية فحسب وانما قادت الى التغيير في المفاهيم والرؤية والهندسية وذهبت ابعد من ذلك لتشمل البعد الثقافي. وان فاعليتها والتي تجعل منها رؤية هي ما يحققه الفنان من ايهام لخلق مكان ثلاثي الابعاد منطلقا من زاوية رؤياه الثابتة لمشاهدة الفضاء الخارجي وادخاله الى اللوحة والذي نراه منعكسا على رؤية المشاهدة وتحسسه للعمق. (ان المنظورية لا تستدعي فقط مفهوم المكان وانما ايضا مفهوم الرؤية والنظر. فقد كان على رسامي عصر النهضة ان يفصلوا التمثيل الفني عن علم الرؤية. اعتبر "البرتي" اللوحة الفنية عالم يبنى كلية

(1) سوريو، اتيان، مصدر سابق، ص 146.
(2) جمال، اردلان، المنظورية والتماثل، مجلة فكر وفن، العدد 13، 1998ان ص 86.
(3) الشيخلي، اسماعيل ابراهيم، المنظور، جامعة الموصل، 1999، ص 178.

بواسطة التمثيل المنظوري)[1]. فالمنظورية كانت لها القيمة الحقيقية لاكتشاف العالم بشكل فردي ومن وجهة نظر ذاتية قائمة على الرؤية الذاتية وادخال المفاهيم ذات الطابع الحسي المتمثل بحس الفنان نفسه وادخال طابعه الثقافي الذي جعل لصاحبه موقعاً ذاتياً في التاريخ واحداث مفاصل التاريخ بعد ان كان غائبا ضمن تحولات التاريخ وسط عتمة تلك الفترة التي عاشها فضلا عن الطابع الخاص (بالمنظورية اخذ يجذر مكانة المشاهد ويجعل منه عنصرا ضروريا في قوام اللوحة الفنية. ان مشكلة المنظورية لا تطرح فقط بدلالة "تقنية – رياضية" وانما ايضا "بدلالة – فنية استطيقية". اذ انها تخلق مسافة بين الانسان والاشياء وتعمل في الان نفسه على الغاء هذه المسافة)[2] وان اكثر ما ميز المنظورية في عصر النهضة كونها منظورية "رمزية" او ثقافية اكثر منها منظورية تلقائية فالوظيفة الرمزية تعطي طابعا تأويليا بين الواقع الواقعي والواقع الفني الذي يفرض نفسه بصيغة واقع تمثيلي خداعي وهذا ما ميز رسامي عصر النهضة (والتمثيل يشير ليس فقط الى كل ما نفكر به او ندركه ذهنيا، ولكن ايضا الى كل ما نراه ونسمعه ونشعر به او ندركه ادراكا حسيا بوجه عام)[3]. فالمنظورية هي البنية الهندسية التي لها وظيفة غير كونها معماراً داخل اللوحة بل تذهب الى الحيز الرمزي من خلال تلك الاستعارات التي تدخل ضمن صيغ الرؤية الذاتية لأن (المصور يبدع وهما من العمق. وهذا هو جوهر الصورة)[4] والجوهر هو ما يبحث عنه الابداع الذي يفجره الفنان الذي يمتلك رؤية متفردة لها القابلية على طرح الحل لما هو جوهر، لم يكن اكتشف من قبل على انه نادر ولم تكن جوهريته باينة للعيان من قبل لعصر النهضة (الذي يراه بوكارت بأنه التحول الى الواقع التجريبي وكشف العالم والانسان الجديد، وينحصر هذا في طابع عملي ومنهجي وشمولي لنزعة مطابقة الطبيعة)[5] فالانعطاف الذي حققته النهضة الايطالية[*] هو في طبيعة المكان الذي

(1) جمال، اردلان، نفس المصدر، ص 88.

(2) نفس المصدر، ص 89.

(3) عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997ص 112.

(4) حكيم، راضي، مصدر سابق، ص 18.

(5) هاوزر، مصدر سابق، ص 302.

مثلته، اذ لم يكن مكانا طبيعيا بل مكانا رمزيا وثقافيا وقبل ان يكون تمثيلا للواقع ونقلا عن الطبيعة فهو بداية ان جعل هؤلاء الرواد من هذا العالم عالما عاقلا وتبدأ الصيغ الفكرية تأخذ منحا جديدا يعكس صورة هذه العقلنة من خلال طبيعة النتاجات سواء كانت علمية او فنية او حياتية وما الى ذلك من اشياء.

ففي عصر النهضة يعد "جيوتو" (شكل17) ممثل النزعة العقلية ونتاج الفنان "شيمابوي" يمثل الروح الجديدة للعصر. وكذلك "جنتيله بلليني" (شكل18) و"بيرو ديلا فرانشيسكا" 1410– 1492، وفي هذا العصر ايضا "بوتشيللي" (شكل19) 1430 – 1516 وكانت صوره الاسطورية التي مثلت المكان بشكل رؤيوي وهذا كله كان مؤسسا لأنعطافة جديدة داخل عصر النهضة الا وهي امتدادات ريادية مميزة اعطت بحق لعصر النهضة صورته التي غيرت مجرى تاريخ الفن على يد كل من "دافنشي – مايكل انجيلو – روفائيل " (شكل20، 21، 22) فضلاً عن "جيوجيوني – تنوريتو – تتسيانو" (شكل23، 24، 25). وكل هؤلاء الفنانين ساهموا من خلال اساليبهم في خلق النمط الذي اعطى للمنظورية الصيغة الجديدة التي تبلورت من خلالها الذاتية بمفهومها الخاص.

اذن فأن المنظورية اعطت تأسيسات جديدة لطبيعة المكان وتمثيل الاشياء تمثيلا موضوعيا وانها اي "المنظورية" تقنية من تقنيات التمثل والتمثيل هو المسؤول عن بلوغ الاشياء ذاتها. لذلك فأن صورة المكان التشكيلي في عصر النهضة جاءت نتيجة النمط التمثيلي للمكان وعليه تشكيل المكان في نتاجات النهضة لم يكن نقلا حرفيا بل هو ضمن الصياغات الاجرائية لتحول المرئي من خلال الذاتي وبذلك تحقيق الرؤية التي اسس فيما بعد لعصر النهضة.

فالمنظورية التي يرتكز عليها التمثل هي من يحدد صيغة الاسلوب الفني فرسامو النهضة اخذوا على عاتقهم العمل بجد لاحداث تحولات مستمرة في الاساليب فروفائيل الذي ابتدع اسلوبا فذا ببراعته التصميمية ورؤيته التي افصحت

(*) انظر http://www.adabwafan.com/display/product.asp?id=52279

عن مخيلة مميزة واعطت طابعا اسلوبيا محققا الطبيعة التمثلية التي جادت بها براعته الثقافية. وكذلك هو مايكل انجيلو(شكل26) الذي خلق لنفسه ثغرا ينفذ منه للتعبير عن الروح الدينية ولكن على وفق فلسفته الذاتية في التعبير عن الروحي لم يكن معهودا وشكل نقطة تحول في مجر السياق التاريخي للاعمال الكنسية وبالتالي اعطى صورة فنية فريدة ميزت فنه وخلقت فرادته بالرغم من وجود العديد ممن اضافوا للفن انعطافات قبل انجيلو فهذا جيورجيوني قد سبق انجيلو بخلق ما يعرف بالمنظر الطبيعي بالمفهوم الحديث وتأثر به تيتسيانو كما برع كرفاجيو (شكل27) ولكن ادخل هذا استخدامات جديدة لم تكن معهودة في اللون لتحقيق مبدأ الوحدة الفنية وبالتالي الاتجاه نحو الاسلوب الذاتي وبرؤية جديدة على العكس من تنتورنتو الذي ذهب ابعد من ذلك حيث برع في ايجاد صيغ للتعبير التي جعلت من اللوحة مسرحا يفيض بالايحائات الدرامية وايضا طبيعته الاسلوبية كتقنية. وهذا كله كان ممهدا لخلق التحولات بالأساليب اللونية فضلا عن دخول المنظور لخلق بنية جديدة للوحة في عصر النهضة وان اهم ما ميز نتاج عصر النهضة في تصوير المكان كان ما يعرف بالمنظور المركزي ومن اهم صفات رواد هذا العصر هي كونهم كانوا متعددي المواهب فكانوا يجمعون العلم بالاضافة الى الفن وكانت لهم الجرأة الكبيرة على التجريد حيث التغيرات المكانية المبنية ومن كل ما هو علمي كمنظور وفني كرؤية مقترنة بالعلم مما اعطى المكان صيغة جديدة جعلت منهم روادا في تغيير المسار الفني (فالمكان الذي جسدته لوحات عصر النهضة* نراه مكانا رياضيا صرفا الشيء الذي سيعتبر بحق اكبر انقلاب في تاريخ الرسم القديم تحول في مفهوم المكان، لأن رواد النهضة قضوا على مبدأ "الترابية المعيارية" واصبح معيارا هندسيا بصريا لا معياراً شرفياً. وكان هذا حتى ان الحركة الانطباعية لم تتخلص تماما من قواعد التشكيل المكاني الذي صاغته النهضة)[1]. فكانت طبيعة الصياغة المكانية من التمثيل المنظوري احدى اهم العناصر ارتكز عليها البعد الريادي في الفن، لأهمية هذه العناصر كعوامل مؤسسة

(*) انظر http://www.civilizationstory.com/tharwat

(1) جمال، اردلان، مصدر سابق، ص 100.

لانبعاث الابداع العقلي الذي اخذ على عاتقه احداث تحولاً ثقافياً مستنداً الى البعد الذاتي الذي تنطلق منه الريادة الابداعية.

ان القيم وتحولاتها التدريجية كانت أول الامر في مرحلة ما بعد النهضة فكانت "الباروكية" التي تعد شكلا من اشكال الكلاسيكية قد بدأت فيها التغييرات في المفاهيم اللونية تأخذ مدى ابعد في تجسيد الواقع المنظوري واحاطة المكان من خلال اللون ومزاولة التفاصيل وهذه هي مرحلة التفكير الاكاديمي في الفن. فالمنظور عند الكلاسيكين ليس من قيمة بمقدار ما يقدم بعض الخطوط لتأليف اللوحة. فكان النزوح نحو ما يعرف بالمنظور الفضائي. وان التحولات التي طرأت على فن القرن السابع عشر جعلت من النسق الفني يكاد ان لا يخرج عما ابتدعوه سابقوهم فأصبحوا المميزين في هذا العصر محترفين اكثر من كونهم ناقلين، فما كانت الا ان يكونوا قد امتطوا ريادات سابقة وانحرفوا بها باتجاهات ليست جذرية بقدر ما تحققت حركة تقنية في اغلب الاحيان عدا بعض النماذج التي وضعت بصمة واضحة ثبتت نفسها على انها ريادات جمالية بحق (فالهولندي "جان بول روبنز" (شكل28) بأسلوبه الخاص جعل منه متميزا وسط عصره لما حققه من انعطافة وقاد مدرسة تأثرت بما ابدعه من نسق فني خاص، فضلا عن "رامبرانت" (شكل29) وموضوعاته الدرامية فقد كانت نضرته حالمة. "وكلود لوران"(شكل29أ) تجاوز عصره باستخدامه التعبير الشاعري بالضوء واستطاع هكذا ان يتصل عبر العقود بنشأة الانطباعية عن طريق تأثيره البالغ في ريشة الرسام الانكليزي – تيرنر[*] (شكل30))[1].

فالعلاقات التي نظمت من خلال طبيعة استخدام المكان اخذت طابعا لونيا فضلاً عن منظوريته الهندسية. هذه الفكرة قد توجت على يد "فان كوخ"(شكل31) من خلال رصد قيم تتابعية ثابتة للقيم المطلقة التي تخص الألوان بينما الطبيعة المكانية كانت تحتاج الى عناصر مساعدة لأظهار المكان في عصر النهضة لكن فيما

(*) انظر http://www.artlex.com/ArtLex/e/english.html

(1) سوريو، اتيان، مصدر سابق، ص 223–226.

بعد ومع فان كوخ ومن قبله سيزان فان المكان اخذ يتمثل من خلال قيمة اللون نفسه وهذا مما مهد للابتعاد عن المكان التقليدي وقد تحول مفهوم المكان باتجاه نفسي متخيل مكاناً ذهنياً وكان ذلك جليا من خلال حساسية غوغان في خلق المكان تشكيلياً، ان هذه التحولات التاريخية وروادها سيجد صداه في الرسم الحديث فيما بعد. عندما اصبح الأرث الفني مجالاً واسعا لاختيار الاساليب او مقاربتها في الاقل. وعليه فأن ثيودور جريكولت وديلاكروا من خلال نتاجاتهم تمخض عنه الاسلوب الرومانتيكي (شكل32،33).

وفيما بعد فان تحولات (كوربيه) متاثرة بهم حيث الواقعية تأخذ مداها ايضا في تمثيل الامكنة والاشخاص والمناظر الطبيعية وهذا كله مرتكز على محاولة النظر الى المكان وبشتى الصيغ، فالنظر الى المكان بذاتية هو من يجعل من حركة الفن تتمفصل وتنحرف عند كل ما هو سائد.

ان دافيد كان مؤثرا في احداث تحولات الفن ساحبا الموضوع باتجاه مغاير عما كان عليه. (وان "قسم الاخوة هوراس" (شكل34) هي اللوحة الاكثر جرأة وحدة باتجاه العالم المعاصر. فقد عمل اختزال المنظر الذي يصوره الى عدد قليل من الاشكال)[1] وعليه فأن التمثيلات المكانية اخذت اتجاهاً جديدا في التاريخ الفني. والنظر الى المكان على انه ليس مكانا طبيعياً بقدر ما يكون مكاناً ذهنياً فنياً تحدده الرؤية وتتحكم به نظرة العقل الثقافي والفني. وهذا ما اعطى الحق للرومانتيكية[*] بأن تبالغ في نزعتها الفردية وجدانيا والاستجابة الكاملة للنزعة الفردية. وهذا ما اتاح لكوربيه الابتعاد عن هذه الصفة بل وانحرافه باتجاه الطبيعة الاكثر اهمالاً وهي طبيعة العمال فكانت لوحته " قاطعي الاحجار" هي التي اعطت كوربيه الانفتاح باتجاه النزوع الفردي بواسطة مسلمة مفادها ان طبيعة المكان في الرسم من

(1) ماوزر، مصدر سابق، ص 264

(*) مدرسة فنية ظهرت في اواخر القرن السابع عشر وتقوم على على التركيز على الاحساس والشعور العاطفي بالدرجة الاولىللموضوع واللون واهم روادها "ثيودور جريكولت وديلاكروا".

http://www.artlex.com/ArtLex/r/romanticism.html/

خلال منظوريته الهندسية واظهاراته اللونية فضلاً عن تشكيلاته التي تؤسس وفق الطبيعة الوجدانية والعاطفية كلها تحرك المكان داخل فن الرسم لخلق رؤى جديدة تتأسس وفقها ريادات فنية. اما المكان عند التأثريين فلم يذهب كثيرا عما هو عليه بقدر تاسيسه على وفق نمط علمي فيزياوي وفيما بعد ليؤدي الى نسف المكان المتصل (شكل35) وفيما بعد نرى ذلك جليا من خلال تكعيبية بيكاسو التي تعد نقلة في صياغة مفهوم المكان، ولم يحدث كل ذلك الا من خلال صيغة متدرجة وتحولات طرأت على طبيعة المكان في الرسم منذ التأثرية وما قبل التأثرية حتى كان تحطيم البنية المنظورية للمكان في الرسم مرورا – بسيزان– فان كوخ – وكوكان – وحتى ماتيس. ولكنه كان تحولا كبيراً على يد الحركة التكعيبية فاتحة باب التجريد الذي اخذ العالم باتجاه لم يكن معهودا حيث التفرد بالرؤية لدرجة الانتقال نحو فضاءات لم تكن مدركة في تاريخ الحركة الفنية للرسم. فالتحول نحو التجريدية من تحولات التاريخ في الرسم لا يقل اهمية عما جاء به سيزان وفان كوخ ولا يقل عن تلك النقطة المفصلية المهمة في تاريخ الفن الا وهي التكعيبية التي اعطت بيكاسو اهم سمات الريادة في التاريخ الفني.

فالتشكيل عندما توجه نحو التجريد من خلال ابتداع المكان المجرد من صفاته المكانية والدخول في عالم مجهولية اللاوعي العقلي الذي لا يجوله الا اولئك القلة من البشر الفائقي القدرة على صنع وحل الشفرات لخلق عوالم بصرية بعد ان كانت ثقافية رؤيوية. واخذت الخطوط اتجاهات كثيرة مغادرة كل ماهو تقليدي ولاتمثل الاشياء بعينيتها فهي لاتفعل سوى شغل المكان داخل اللوحة وهذا ما اسس لقواعد الفن التجريدي. وعليه فان الريادات التاريخية تعد مهمة لوعي الرسم ذاته واساليبه، فعند القول بالريادة فأننا نقارب منظومة الافكار والمفاهيم وكذلك التقنيات في مكان وزمان محددين وما التاريخ الريادي الا مجموعة حقب تنوء بمنظومة ريادية معينة. وصولا بعد عدة قرون لما جاءت به الحداثة نذكر منها رؤية فان كوخ للمنظور تجسدت من خلال حركة الفرشاة الاتجاهية والتي كشفت عن الجانب العاطفي التعبيري. فيما ذهبت ريادة سيزان

باتجاه تعدد النقط المنظورية وجعلها اكثر من واحدة والتي مهدت لقيام التكعيبية. وعمل غوغان المساحات التصميمية في خلق تاليفيته. وكذلك ريادة سوراة التي اتخذت من النقطية منهجا لها. وريادة التجريد الهندسي في تحويل البعدين باتجاه الطول على حساب العرض داخلها. اما المنظور الميتافيزيقي فقد طوره السورياليون فكان جزءاً من ريادة قائمة على منظور خاص. وخلق منظور جديد كان مع التكعيبية في شطريها التحليلي والتركيبي فضلا عما جاء به ديلوني. والرؤية الميتافيزيقية فقد كان شيريكو في عوالمه الوهمية حتى في المنظور قد شكلت ريادته.. وكذلك كاندنسكي ومالفيتش وموندريان وكيف اصبح المنظور اصبح المنظور عقلي اكثر منه بصري واخذ يجسد الحس والعاطفة فلم يعد يرى بمفهومه الهندسي وان كان ضمن عالم هندسي فهو منظور جديد بمعنى الخلق الحديث للمنظور. وهذا مهد للتحولات المنظورية في الفن على اساس رؤية تاخذ فيما بعد شكلها بتجاه ان تصبح رؤية العصر ورسم شكل الحداثة كما عند جاكسون بولوك الذي شكل المنظور عنده شكل التعبيرية التجريدية مازجا الظواهر الفنية التي بدات مع فان كوخ وانطلقت في خلق ريادات الفن الحديث لتصبح سمة العصر من خلال تداول اشكال الحداثة والانفتاح الريادي وتعدد الرؤى والتي يكون المنظور جزءاً حيويا في بنيتها. الحافة الصلبة والتصوير الحركي وحركة الاوب ارت امثال نيومان وكاسير جونز وروشنبرغ وغيرهم. اذن فالمنظور من اوى العناصر التي يرى بها الباحث قد ساهمت في انحراف السياق التاريخي والبدء تحولات الريادية من خلال رؤية الاشخاص وتجاوز هيمنة الحقبة او العصر وكان ذلك جلياً عبر مسيرة الفن منذ عصر النهضة وحتى قيام الحداثة.

3. الريادة والمخيلة:

ان قوة الابداع من خصوبة المخيلة والابداع هو الشكل الذي يحدد طبيعة الريادة فهو بالاضافة الى مقدراته التأليفية فأن طابعه الاكتشافي يحقق الطبيعة الفنية. التي تتضح من خلال حجم الفعل الريادي يتناسب تناسبا طرديا مع حجم وندرة الاكتشاف. فالعلاقة التوالدية بين الخيال والابداع هما من مؤسسات الريادة

نجد ذلك جليا من خلال (نصيحة دافنشي بخصوص فن الرسم. حول تلك اللحظات التي يبدو ان الخيال فيها سيخفق حيث يجف منبع الابداع فجأة وبصورة مفزعة دون تبرير كما تحصل هذه العادة المقبضة للنفس بين الحين والاخر)[1].

وان الكهوف وما افرزته من الهامات حركت خيال الفنانين آنذاك جعلت الخيال يأخذ طابعا مشتركا يؤسس لطبيعة فن الكهوف متآخيا وطبيعة الفن الحديث من خلال الاحساس الانساني المشترك بما وضع تاريخ الانسانية في سلسلة متصلة من التحولات ذات الوعي المشترك والمتمثل بطبيعة عمل الية التخيل عند بني البشر وهذا ما يؤسس العملية الابداعية وعبر التاريخ فالوعي الثقافي يعطي تمايزات الابداع التاريخية وهو من يحدد ظهور الريادة والرواد كأشخاص لهم القدرة على الابداع الذي يكشف عن مفاجئة تاريخية لها القدرة على احداث تحول وخلق صيرورة تحول المسار باتجاه جديد.

ان لعملية الخيال الدور الكبير في خلق الايهام في الرسم وهذا يعتمد طبيعة الاخراج العقلي للواقع المتخيل (ان "براك" يرى الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه، فيحدث ما يمكن ان يدعى "الادراك الحسي التحولي" وهذا يعني ان عناصر من الصورة المستوعبة تدرك ثانية على انها عناصر، ذات طاقة كامنة تعود لشيء آخر ليس الشيء المستوعب الحاضر جزء منه بالتأكيد)[2] فالتحولية صفة ملازمة لطبيعة الريادة والادراك الحسي سواء كان عقلياً او حدسياً فالعقل هو السيد الذي له القدرة على خلق الايهام المرتبط بطاقة المخيلة.

وشكل الابداع يقترن بتلك الريادة وتعد لحظة الاستدارة او "الانتحائية" ان تحليلا دقيقا للعملية التحولية يقود الى التركيز على العناصر المنتقاة القابلة للتحول والتي هي في صيغة الحركة، ما يصنع الشيء من الشيء المدرك حسيا موضوعا دالا. وهذا كله يؤسس على وفق المتخيلة المتحركة التي لها القدرة على

(1) روجرز، فرانكلين، مصدر سابق، ص 26.

(2) نفس المصدر، ص 36.

ان تجلب لنا الفهم الكامل لعملية التحول وخلق الايهامات البصرية. ان حدوث هذه العملية من الانتحائية او الاستدارة تكون قائمة على وفق اسس ادراكية تستطيع ان تظهر مصداقية الجوهري وهنا بدوره يكون النقطة المفصلية التي تخلق المسار او الاتجاه. فالاستدارة او التمفصل لخلق تلك الحركة التي تأخذ اما طابعا علنيا او طابعا استنباطيا لأن هذه الحركة هي من يفرض الاستدارة وهي التي تكون قاهرة لخلق مسار جديد وهذا ما يفرض نفسه على انه الامكانية التي تدفع ميكانيكية التحول التي تنتج الرؤية الفنية ثم العمل الفني متخذاً من الابداع مؤسسةً لكل هذه الفعاليات والتي بدورها تؤسس الابداع الذي يكون على درجة من التفرد لخلق الريادة. ويأتي ذلك من خلال التغلب على الصيغة الانقطاعية وان درجة التغلب على الصيغة الانقطاعية هو الذي يحدد درجة الابداع الذي يكون مسؤولا عن "الاستدارة" او "التمفصل" (ولأن الفن بمثابة نظام للقلب والخيال لذلك فهو انتقالاً من المادة الى الصورة)[1] وعليه فالانقطاعية هي القانون الجوهري لكل الاتصالات. فالرسم يظهر وجوده عن طريق الانقطاع على امتداد حافاته وعن طريق صنعه الاندفاع نحو المركز داخل خطوط المحيط، وتميز هذه الصفة اكثر من اي شيء اخر ما هو فوق سطح قماش الرسم، عن كل الجوانب الاخرى لبيئة المشاهد المستوعبة: فاللوحة الزيتية لا تستعير واقعيتها لان لها واقعها الخاص بها. فالانقطاعية تحقق الذاتية وتشكل ابداعات المخيلة المتحركة ذات الطابع الذاتي لأن الفنان وعبر التاريخ فانه دائماً يصدر عن ذاته مما يسهم في خلق نقاط خاصة في التحول باتجاه الحداثة في الفن وكلما كان الواقع الخاص باللوحة ذاتيا احدث تحولا في فن رسم شريطة وجود الابداع، ولمؤسسة الريادة عناصر اخرى منها "الاستعارة" (التي تعني شيئا اكثر عمقا الى حد كبير في العملية الابداعية. وتساعد النظرة المتبصرة على التمييز بين الاستعارة والتشبيه عن طريق وضع تزامن العملية الاستعارية مقابل التغيرات الزمنية للتشبيه، والاستعارة كما هو شأن الادراك الحسي التحولي للرسام تكشف عن واقع اخر)[2] وهذا الواقع الاخر الذي

(1) ابراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة (ب ت)، ص 71.

(2) روجرز، مصدر سابق، ص 128.

يكون واقعا فنيا له القدرة على احداث شرخ في المسار وصنع استدارة محققةً تحولا في مسار العملية الفنية فالاستعارة من العناصر المتحكمة بطبيعة الريادة فضلاً عما سبق من عناصر اخرى كالايهام والخيال والانتحاء والاستدارة او التمفصل. والاستعارة هي الصورة الاكثر جوهرية في بناء العمل الفني وصفتها الاساس هي التشابه، والتشابه في الاستعارة هو نشاط المخيلة، وفي الاستعارة فأن المخيلة هي حياة وهي بمثابة فلتر يمر خلاله الادراك وان كل العمليات الفنية ما هي الا في واقع الامر استعارة ولا يقصد بها ان تكون تحولاً لأن التحول هو احد نتائج الاستعارة. التي تكون البصرية فيها اساسية في الرسم والتي تشكل احدى اوجه التشابه. وشكل التحول يحدد صيغة التمفصل وهذه الصيغة بدورها تحدد شكل الريادة وعليه فأن شكل الاستعارة البصرية هو احد المرتكزات لبنية الريادة التي تؤسس على مرتكز ابداعي قائم على الفعل الايهامي الذي يتحقق من خلال عملية الرسم (وان التشكيل تحويل لما يمثل امام العين الى نصوص تمنح الاشياء والالوان دلالات غير دلالاتها في الواقع. دلالات جديدة ثقافية تقود العين الى اختراق المرئي والتحكم في مداراته)[1] فالدلالات الثقافية تكشف عن طبيعة الايهام وهي انعكاس لما في المخيلة وثقافيتها تعتمد درجة الابداع وصيغ التفرد والذهاب الى اقصى حدود الغرابة الفنية (لأن كل عمل فني يمكن ان يحدث سحره من خلال الوسيط الخاص بالتوهم او التخيل)[2]. فعملية الايهام تؤسس لشكل الرؤية ومكامن الابداع في المخيلة الفنية فندرة التنفيذ الايهامي سواء كان تقنياً ام شكلياً (رؤية) يحدد شكل وحجم الريادة في الرسم. فالعمل الايهامي ينتج عن المبدع بهذه الاثارة المفاجئة والاستغراب لدى المتلقي حتى يصل الى مرحلة رفضه وعمل حواجز ذهنية وفكرية لمقاطعته وما يصبح المنجز منجزا مفصلياً حتى تصبح بداية ريادية وان كان فهمها بعد حين ويتأثر بها اللاحقون فالرائد هو السبّاق في خلق رؤياه الجمالية المتفردة تجاه العالم وهو الاكثر غرابة في منجزه الريادي وعادة يكون سابقا لزمانه وفهم محتوى ريادته يأتي بعد تأثر الاخرين فلولا ما جاء به فان كوخ لما كان استقبال

(1) مجلة علامات، محور الخطاب التشكيلي المغربي، العدد9/ مكناس، 1998،ص4

(2) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي،، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص 115

نتاجات بيكاسو واستيعابها والتمتع بها لذلك (كان من الضروري ازاحة الواقع "المرجع" وتحويله من خلال الصورة الذهنية والخيال وذلك يعني الذهاب الى ما وراء البصر باتجاه الذهن وهكذا سنجد تسجيل درجات الخروج تتفاوت بين اتجاه واخر)[1] وهذا موجود أيضاً في الفنون الحديثة، لأن الانسان يعيش بين عالم من الصور وهذه الطبيعة التصويرية التي تكون المخيلة مؤسستها وهي من يحدد الرؤية الفنية التي تعكس صورة العالم وطبيعته وعلاقاته.

ان الفنان يقوم عمله على وهم الصورة (التي تحمل تضاعيفها فكرة او عاطفة اي انها توحي باكثر من المعنى الظاهر واكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف من مجموعة كلا منسجما)[2] وما هي الا وهم او اوهام من صنع الفنان على العكس من صورة الواقع بأنها تجمع بين الذاتي والموضوعي. فالصورة تجمع ولا تفرق بين الوهم والحقيقة لانجاز عالم اخر من الحقيقة والصورة ليست اثر خلفه الاحساس فحسب وليست نتاجا جماليا خالصا لخيال مطلق فهي قوة التواصل الجمالي والتواصل التداولي معا والتي تنطلق اصلاً عن الذهن (فالصورة الذهنية هي التي تستدعي شيئاً كناقد رايناه او سمعناه في لحظة سابقة) ان الفعل الايهامي يحقق عالم الصور بين العالمين الذاتي والحقيقي فالحقيقة ما هي الا استعارات الصور الفنية نفسها وما الفنان الا ان يعبر عن الواقع كما يراه او يدركه من خلال مخيلته الفنية (اذ اننا لانستطيع ان نتخيل صورة ليست بصرية في اساسها)[3] بالضرورة سوف يبدع عالما اخر. فالرؤى المتفردة وكل انواع الرؤى تدار نحو الايهام الممكن خلقه وبشكل متباين بين المرئي والعقلي والحسي وعليه (فان جعل الشيء حقيقيا يتضمن اعطاء الايهام الكامل بالحقيقة بأتباع المنطق المعتاد للوقائع لا ينسخها حرفيا في اختلاط تعاقبها وليس للكاتب او الرسام الا ان يعيد بأخلاص انتاج هذا الايهام بكل طرائق الفن التي تعلمها والتي يستطيع ان

(1) جسام، بلاسم محمد، فن الرسم في ضوء نظريات الفن، تحولات المرجع، مجلة الاكاديمي، عدد 36، 2002، كلية الفنون، ص 78.

(2) الصغير، د. محمد حسين علي، الصورة الفنية في القرآن الكريم، دار الرشيد، ص 30.

(3) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت ط2، 1983، ص 311.

يستعملها)[1] وعليه فقد حرر الفنان نفسه من الواقع وقام علاقة جديدة مع الواقع والعامل الذي اعطاه هذه الفرصة هو الايهام. وهي التي تحدد نفسها من خلال تجاوبها مع الفعل الايهامي لخلق الخط في الرسم وتمظهر الخيال على انه صورة. (لأن الفنان يحتاج الى مخيلة نشطة قادرة على استيعاب سمات الاشكال الفنية المجسدة)[2] فضلا عن ان (الاستعارة تجسيد للادراك الحسي التحولي)[3]. فالمبدأ الذي تؤسس له حاضر الفنان والرؤية وتقترن بالتجريد ودرجاته فكلما جردنا الاشياء كلما زاد التفكيرعلى الاستعارة، وهذه الاخيرة تشكل قوة شحن لانتاج المخيلة وبالتالي هي المسؤولة عن درجة الغرابة، لذلك فأن الفنان يمتاز نتاجه بالغرابة وتكون هذه الغرابة عنده دائمة وعنيدة في اظهار صورة العالم (فأن رفض الواقع دفع المبدعين الى دائرة الوهم واغراهم بخلق مشاهد من التناسق المثالي والجمالي المتحقق ولعبت افكار العالم الوهمي دور المنطلق للبحث عن حل تحليلي لما تقع العين عليه والبحث عن العناصر الاساسية لما هو مادي في ما يقع وراء قدرة الحواس على ادراكه)[4].

فالريادة تبدأ من حيث تحرر الفنان من ثقل الموضوع وتبدل الرؤية الفنية وبدء ما يعرف بالحداثة حيث اصبح الفن يتعامل مع الفكرة والشعور والحس او (الضرورة الداخلية) ومحاولة جعل اللامرئي مرئيا. وهذه الحداثة اخذت اشكالا متفاوتة على وفق سياق التحولات التي رافقت مسيرتها. فالذاتي والفردي بدءا يتشكلان وفق رؤية الفنان ولم يكن ذلك خاضعا للممارسات الطويلة بل خاضع للقدرات الفنية التي مرت بمجموع التحولات للوصول للتمكن من العملية الايهامية وقلب الواقع والدخول في ثناياها. (لأن الفن يكفي حاجة الانسان الى الوعي بعالمه الداخلي وعالمه الخارجي على السواء بواسطة تلك الموضوعات التي تعكس له ذاته

(1) بورديو، قواعد الفن، ترجمة ابراهيم فتحي، دار الفكر، القاهرة، 1998، ص 33.
(2) شاكر عبد الحميد التفضيل الجمالي، نفس المصدر، ص 108.
(3) روجرز، فرانكلين، مصدر سابق، ص 127.
(4) خرابتشنكو، باحثين واخرين، طبيعة الاشارة الجمالية، ترجمة مصطفى عبود، دار الهمداني للنشر والاعلان، عدن، ط1، 1984، ص 44.

وفعله فيرى نفسه من خلالها)[1] فضلاً عن التفاعلات التراكمية التي تحدث بين الذات الفنية والمؤثرات الموضوعية الخارجية فالذاتية والموضوعية هي التي تشكل طبيعة رؤية المستقبل الذي يتشكل على انه الان الجديد الخاص النادر الفريد. وعليه فأن رواد الفن في الرسم (هم اولئك الذين يفرضون على البشرية رؤيتهم الخاصة)[2]. ان هؤلاء المبدعين في اكثر الاحيان كان المحيط له الاثر المميز في انتاجهم الابداعي فأن الفنان اما ان يكون خاضعا للظرف الموضوعي وما يفرضه من مخلفات التراث والتقاليد واما ان ينتفض برؤيا تحطم قيود المحيط ودرجة تفرد هذا التحطيم الثوري يحدد مدى البعد الريادي لطبيعة الفنان داخل الفن وطبيعة المفاهيم الفكرية مما يحدث انقلابا في نوع انتاجه الفني وبالتالي يحدد نقطة التحول الريادي. للمبدء بشق مسار حسب طبيعة الثورة التي احدثها (وكأن في استطاعة الفنان عن طريق الادراك المباشر ان ينفذ الى باطن الحياة وان يسبر اغوار الواقع وان يزيح النقاب عن الحقيقة التي تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية)[3].

ان ما تبدعه المخيلة من ايهامات ذاتية تحقق نوعا من الحقيقة في الفن الا وهي الحقيقة الداخلية التي تبني طبيعتها وفقا لاستعارات تحدد شكل الفن وبالتالي فأن هذه العناصر زائدا التفرد الذي يخلق الانعطاف، كل ذلك كفيل بأن يخلق ما يعرف بالريادة مع ما تحمله من مفاجئة في الاكتشاف وندرته وتحول مساراته وخلق نسق جديد خاص بها وسوف يحقق ظاهرة اسلوبية وهذه الظاهرة عادة هي المسؤولة عن انبثاق وتفجر الريادات وخصوصا كلما اتجهنا نحو الحداثة. لذلك فأن الريادة هي ريادة الاسلوب.

(1) مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، دار الثقافة، القاهرة، 1974.
(2) كرانت، ديمين، الواقعية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص 66، ص 154.
(3) زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، 1976، ص 187.

الفصل الثاني

الريادة بالمفهوم الفني (الجمالي)

- الريادة والاسلوب
- تأسيس الريادة الحديثة
- ريادة الاساليب الفردية

الفصل الثاني
الريادة بالمفهوم الفني (الجمالي)

1. الريادة والاسلوب:

بسبب السمة الذاتية للفن وغلبة الصفة الفردية على النتاجات بعد قرون طويلة من النمطية التاريخية فان التحولات تكشف عن طبيعة المخيلة الانسانية وما تحملها من خصوبة وبالتالي توالد انماط في الفن مؤسسة وفق اساليب يبتدعها اشخاص. فأن الريادة وتفجراتها في التاريخ اخذت بالنمو والتكاثر عندما حل الفرد بأسلوبه الذاتي محل كل ما يحمله التاريخ من اساليب تجمدت في الحقب الزمنية. ان التحول نحو الذاتية للفنان وتشكيل رؤياه التخيلية على ما كان سائدا من هيمنة دينية في طبيعة الفن.. فالتحولات الاسلوبية تشكل طبيعة العصر واخذت تنشيء تحولات كبيرة وجذرية بعيدا عن سيطرة العصر في الموضوع.

يعرف ابن منظور الاسلوب (كل طريقة مجتهد فهو اسلوب وهو الطريق والوجه والمذهب المنجز)[1] ويراه "البسيوني" بأنه السمة الشخصية للفنان التي تعكس فنه ويعد البصمة المميزة التي يمكن التعرف على شخصيته بل وان الشخصية متبلورة فيه. وتتمركز الشخصية حيث يكون الاسلوب وهذا ما يمنحه الفردية التي تؤسس للريادة. (فالأسلوب لغة وتعبير يفسر من خلال الكلام او العمل الفني من خلال وسائل عديدة وطرق متنوعة ويكون استعمالها مبنيا على استخدام الظاهر المحسوس للوسائل المادية)[2] والاسلوب له ركائز بنيوية منها ما هو فكري ذهني والآخر ما هو شكلي تقني وعلى الاكثر هو يشكل علاقة او سمة الشيء سواء كان الفنان او العمل الفني اي الاسلوب يتشكل من (مجموعة السمات المتكررة المتصلة ببضعها البعض ويمكن ارجاعها الى الصيغة او التكنيك وتلك هي سمات الشكل

(1) ابن منظور، نفس المصدر السابق، ص 96.الموقع الالكتروني
http://www.almeshkat.net/books/open.php?cat=16&book=468

(2) ديوي – جون، الفن خبرة، ترجمة: د. زكريا ابراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963. ص 76

المحسوس مكونة ما يعرف بالاسلوب)[1] وهو يحدد شكل التجربة الفنية والكشف عن الفنان وعالمه الداخلي وتحديد ريادته. ويتنوع الاساليب تتنوع الفنون وتفرد الفنان ودرجة تفرده وهذه الدرجة تشكل المدى الريادي في الفن. والاسلوب انعكاس لما هو ذهني وفكري فهو الصياغة التنظيمية للعلاقات التي بتشكلها تكشف عن صيغ جمالية لها وحدتها وطابعها المميز والاسلوب هو المتكفل بقيادة هذه النظم العلاقاتية. (والاسلوب هو الشخص بمعنى الشكل الفني المعبر عن الفردي او الشخصي)[2] وان عملية فصل الانسان عن الاسلوب تشكل صعوبة في تحقيقها لأن الاسلوب شبيه بالسمة الشخصية (وان المعارف والوقائع والمكتشفات تنزع بسهولة او تتحول وتفوز اذا ما وصفتها يد ماهرة بوضع التنفيذ. هذه الاشياء انما تكون خارج الانسان واما الاسلوب فهو الانسان نفسه. لذا لا يمكن ان ينتزع او يحمل ويتهدم)[3] والاسلوب هو جزء من تعبيرات النفس وله علاقة بالوعي ويتحدد من خلال الصياغات العقلية وينعكس على تعاقب الاثر الفني ضمن السلسلة التجريبية فهو كالمرآة يعكس العوالم الداخلية الفكرية والتعبير وله محدد مهم هو ضغوط التاريخ او سياق العصر التي يتمثل بها ويعطي شكل الابداع، والتفرد يظهر من خلاله وبالتالي فهو احد العناصر الذي تتمركز عندها الريادة. اما الاسلوب بصورته المثالية لا يكتسب بالتعلم، فهو هبة السماء وعطاءالموهبة وهذا ما يحرفنا باتجاه اللاوعي رغم كونه واعيا في اختيار ادوات التعبير، وندرة وتفرد الاسلوب هي التي تحدد شكل الريادة (فالاسلوب تعبير عن الفردية، ولم يعد تأقلما مع شكل مثالي، ولكن مع شكل العفوي للفكر يكون جوهريا في الفرد كسلوكه او كطبعه)[4] اذ كان نشأة الريادة بالضرورة متزامنة مع ولادة الاسلوب الفردي فهما يسيران متوازيين ويلحقان بعضهما البعض، الا ان الاسلوب اكثر اشاعة لأنه يمتاز بأمكانية ان يصبح عاما على العكس من الريادة فهي دائما محتفظة بدرجتها العالية من التفرد رغم اشتراكهما بما يعرف بالذاتية. فالريادة هي التي تلد

(1) احمد، جنان محمد، تطور الاسلوب الفني في اعمال فائق حسن، رسالة ماجستير، كلية الفنون، 1995، ص 14.

(2) امهز، د. محمود، الفن التشكيلي المعاصر، فن الرسم، 1870-1970، دار المثلث، بيروت، 1981.

(3) جيرو، بيير، الاسلوب والاسلوبية، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الانماء القومي، ص 7.

(4) المصدر السابق، ص 24.

الاساليب لذلك فأن الاسلوب يعيش في كنف السياق الذي تخلقه الريادة مسؤولا عن حدوث الامتداد التاريخي لتلك الريادة. فالسمات التي تولد لتعطي شكل الاسلوب هي التي تحدد شكل التعبير الذي ينظمه الاسلوب في العمل الفني وعليه فان الاسلوب هو الظاهرة الاساسية في فهم طبيعة الريادة وهو المسؤول عند كشف شكل الريادة وهو الذي ينتقل عبر السياق التاريخي ليظهر لنا التحولات التي تخلقها الريادة اذن فله قابلية التحول والتجدد والنمو لاظهار السمات التي تبدأ الريادة بأنبثاقها وهو المساهم في تحول الريادة ضمن سياقها بالاتجاه الذي يجعل منها نمطا ويحافظ على طبيعة النمط وما يبدع من انماط وجمعها في اخر الامر في بودقة زمنية اكبر تعطي الشكل العام للحقبة الا وهو الطراز فالطراز الاغريقي هو عبارة عن مجموعة الانماط التي ترتكز على اساليب تخص تلك الحقبة وكذلك الطراز العباسي والطراز الغوطي والطراز الذي يغلف عصرنا هو الحداثة وما تحويها من انماط تأسست وفقا لحركات الفن في هذا العصر لما شهد من ولادات ريادية وابداع اساليب حتى ننظر الى الفن الحديث على انه عصر الريادات والاساليب الفردية. ويمتاز الاسلوب بالترابط فهو يتشكل من خلال الشبكة المنظمة وفق علاقات ترابطية تمتد لتفصح عن طبيعة التجربة. ويتصف ايضا بمفهوم عائم في كثير من الاحيان فهو الوجه البسيط للشكل تارة وهو فن واع من فنون الرسام تارة اخرى وهو تعبير يصدر عن طبيعة الانسان تارة ثالثة، لذا فهو يتعدى دائما الحدود التي يدعي بأنه اتفق عليها وهذا العبور هو ما يتحكم به حركة اللاوعي المسبق في ظروف الزمان والمكان النفسي والبيئي والموروث.

فالريادة تؤسس للكثير من انواع الاسلوبية وترتكز عند الفردية ونرى ذلك جلياً في عصر الحداثة. اما الاسلوبية فهي ما ارتبط بالاسلوب. الاسلوبية القادرة على وصف الاسلوب والذي يجعل منه متنقلا في الاعمال الفنية لشخص فرد وكشف هذه العلاقات والاواصر التي تجعل من الاسلوب حالة ترتبط بالفنان. تكون الاسلوبية عادة ذات صلة وتسير مع حركة الذهن وهي من يحرك الصيغة التي تحلل العمل وفق تكويناته في محاولة للكشف عن العلاقات التي تتسبب في انتظام

عمل الشبكة العلاقاتية في مختلف اجزاء العمل الفني وعليه فأن العلاقات البنائية التكوينية التعبيرية تفرز خصائص وسمات ترتبط بماهية الاسلوب عند الفنان صاحب التجربة التي تكشف عن طبيعتها وتشخيصها كريادة من خلال الحركة الاسلوبية التي مهمتها كشف صيغة الاسلوب وبالتالي فأن تشكل الريادة من خلال تشكل الصيغ الاسلوبية وحركتها ونموها من خلال عملية ترابط العناصر داخل مسيرة الاسلوب (فالاسلوبية هي دراسة العلاقات بين الشكل وبين مجموع الاسباب الاخبارية وهي التي تفترض وجود عدد من الطرق للتعبير عن الفكرة وهذا ما يعرف بالمتغيرات الاسلوبية والتي تشكل المفهوم)[1]. فالموضوع والتقنية والتكرار والسمات وبالتالي الانماط والطرز كلها تدخل ضمن منظومة تكوين الاسلوب ولان الفن(نشاط عملي بشكل ما تتحكم به اساليب الانتاج)[2] فالاسلوب اذن هو الذي يكشف عن الشكل والتعبير من خلال جاهزية الاسلوبية لهذا الغرض. وان المحاور الرئيسية التي تتخذها الاسلوبية هي الفنان والمتلقي من خلال عمليتي الوصف والتكوين وهي تبحث عن المعاني بطرحها التعبير وفي الجانب الاخر هي التي تنطلق من خلال عملية التحليل غاية للكشف عن الريادة وفق معايير الفن ذاته الذي يعد (مجموعة الضرورات التي تفرض على الفنان بوصفها معياراً وسنداً يستعين بهما في صميم تجربته الاستطيقية)[3] وكل ذلك يدخل في صميم الانقلابات الاسلوبية مع بدء الفنون الحديثة وعلى الاخص في منتصف القرن التاسع عشر. وهذا لا يعني بأن قبل ذلك لم تكن هناك حركة اساليب وانما هي اساليب مؤسسة وفق طبيعة الفن انذاك سواء الفكرية او التقنية ومدى ارتباطها في الفن بصورة عامة وفنون الحداثة بصورة خاصة. فالفن كمفهوم (يحقق بالضبط مثل ذلك الانطباع المفرد المباشر وبوسائل وثيقة الصلة بتلك التي يستخدمها الرسام)[4].

---

(1) جيرو، بيير، نفس المصدر، ص 9.

(2) ريد ، هربرت، الفن والمجتمع،ترجمة فارس متري ، دار العلم، بيروت، 1975، ص 163

(3) ابراهيم، د. زكريا، مشكلة الفن، نفس المصدر السابق ص 27.

(4) فرانكلين، روجرز، مصدر سابق، ص 11.

والفردية هي من دواعي العملية الريادية في الفن وان عملية انتقالها الى ريادة جماعية حين اذن اصبحت ضمن النمط الذي عكفت على تمفصله الريادة. والفن له العلاقة الاكثر ارتباطا بالانسان لأنه يتمركز في العقل ويتحرك من خلال العاطفة ويطرح شعوره (فتتحول المشاعر الى صور فتصبح مركبة ومن ناحية اخرى تصبح المشاعر ذاتها متأملة لأن الصور هي موضوع التأمل)[1]. اذن فهو انساني وهذا ما يجعل الاسلوب يطرح نفسه على انه نتاج شعور الانسان ويتحرك ضمن آليات عقلية وعاطفية حسية وعليه فأن (حاجاتنا الجمالية خاضعة الى ايقاع معين مبنية على اساس تأملي وهذا التأمل الجمالي بشكل نوع من العلاقة بين متأمل واثر فني)[2] فالجمالية هي وظيفة الفن واي فن، والتشكيلي على وجه الخصوص فان سمة الفن هي التأمل وهذا يعطي الفرصة لخلق التواصل بين ما هو نفسي وبين ما هو حسي وفقا لمعطيات الاثر الفني الذي يكون مادة الجمال والباحث يرى في ذلك المفهوم رؤية قد تنطبق للفنون الخاضعة لاسلوب محدد ولاينطبق على المدارس الحديثة المعاصرة. وهذا كله يجعل من (الفن الوعاء العرضي الذي تتخذ فيه مضمونات التجربة شكلا محددا خلال لحظة عارضية)[3] والفن قائم على اساس التجريب وذلك جليا كلما تقدمنا باتجاه الحداثة وهو الذي يعطي صورة العصر او يؤرخ لما هو نتاج بشري في تسلسل الزمن. فهناك علاقة بين ما هو فن وما هو كائن ضمن الحقيقة والحقيقة هنا ليس المقصود بها الواقع لأن الواقع جزء من الحقيقة وتلك (غاية فن الرسم والتي هي إنتاج الحقيقة طالما ان الوظيفة التمثيلية تظل خلفية ضمنية في كل عمل فني)[4]، وعليه فان الحقيقة التي تظهر الفن وهو اداة لأظهار طبيعة الحقيقة، فالبحث عن الحقيقة الجمالية هي مهمة الرائد الذي يكون المكتشف الاول للحقيقة الجمالية من خلال وسائله الفنية. لذلك فأن علاقة الفن وفق هذا المنظور يجب ان تكون وثيقة الصلة بالابداع (وان ما يبدعه الفنان ليس هو الانفعال نفسه، وانما صورة هذا الانفعال. بالإضافة الى كون

---

(1) ابو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الانسانية، دار المعرفة الجمالية، الاسكندرية، 1989، ص 50.

(2) سوريو، ايتان، مصدر سابق، ص 12-27.

(3) هاوزر، ارنولد، مصدر سابق، ص 192.

(4) جمال، اردلان، مصدر سابق، ص 106.

الفن خبرة متخيلة لعاطفة حقيقية وهو ليس تعبير عن وجدان الفنان الخاص او الشخصي بل عن الوجدان البشري)[1] اذن فأن بحث الفنان لا عن نفسه وانما هو بحث عن صورة العالم منطلقا من عالم ذاتي ممتطيا عاطفته الصادقة والتي تجعل من نتاجه الابداعي مرآتا للحقيقة التي تتأسس على خبرة وندرة إنتاج المخيلة وفرادة الاثر وحركة الاسلوب. فاللوحة نموذج تشكيلي يوضح العلاقات القائمة بين الانسان والعالم الخارجي. فالفنان يسعى دائما الى تخطي ذاته في محاولة لاحتواء العالم وتحولات التاريخ باتجاه عالم معاصر واعطاء صورة الريادة التي انطلقت من الاساليب الفردية.

وعليه (فأن ما حدث اثناء النهضة الايطالية هو انبثاق قوى نحو الفن القديم. وان مجهودا ضخما وفعالا ما زال الفن المعاصر يبذله باستمرار للتخلص نهائيا من وطأة الأشكال اليونانية)[2]. الساعي وراء خلق ما يعرف بالاساليب من خلال انطلاق الذاتية، فما ان بدأت اللوحة تأخذ شكلها الجديد من خلال دخول عنصر المنظور بشكله المسيطر على الية اخراج اللوحة وبالتالي حدوث تغيير في الرؤى الفنية وبدء النظر الى الموضوع الديني من وجهة نظر خاصة بالفنان نفسه مع الحفاظ على القصة التاريخية لا بل ذهبت ابعد من ذلك بأن تحول التراث باتجاه نفس تلك الرؤى التي شهدت تحولا تقنيا وبالتالي اضافت تأثيرا فكريا على فن النهضة وكانت هذه الافكار قد شهدت تحولات كبيرة وصولا الى نتاجات – مايكل انجيلو – وليوناردو دافنشي – وروفائيل – واظهار المستوى الذي وصل اليه فن النهضة بالرغم من وجود الرؤى الذاتية واختلاف الاسلوب فكانت الاعمال تفصح عن صاحبها وان كانت تحمل نفس الموضوع فضلاً عن ما اضافوه من اساليب في التلوين والاساليب الانشائية ومعالجات اخراج التكوين في الرسم الذي أتخذ قوانينه بناءً على ذلك، والتعلق بهذا الفرع الاسلوبي وفرض نفسه على الحقبة التي اصبح تقليديا لمدة عقود تلت. فضلا عن التأثير الروحي حيث اخذ الفن يذهب باتجاه

(1) حكيم، راضي، مصدر سابق، ص 45-63.

(2) سوريو، مصدر سابق، ص 87-89.

عاطفي (وهذا ما جعل هيجل يعجب بفن الرسم حيث يرى بأن الرسم يحث المشاهد على استدخال المكان الخارجي وجعله انعكاسا عقليا. فهو ينفي المكان الواقعي ليحوله الى مجرد انعكاس عقلي)[1]. ان الروحية في الفن لم تكن اكتشاف عصر النهضة وانما هي سمة الفن عبر التاريخ لكنه اخذ شكلا ذاتيا فكان التعبير الروحي الذاتي اي اخذ الفنان يعكس روحيته في الفن وهذا ايضا ساهم في خلق الاسلوب الذي خلق التباين في الفن الذي نشط حركة الاساليب وبالتالي خلق التنوع والتهيئة للانفجار الاسلوبي فيما بعد والذي توج بما يعرف بالحداثة.

ان التحولات التي حدثت في فن عصر النهضة في جزء كبير منه يعد حيويا ارتكز في بنائه الاسلوبي على المنظورية المستندة على معايير هندسية فضلا عن التقنية المنظورية عند كل رسامي عصر النهضة والتي شكلت الوجه الاسلوبي لهذا العصر. ان المشكلة الجمالية التي ادركها رساموا عصر النهضة تكمن في النزاع بين التمثيل الخداعي والتمثيل العلمي للمكان كما يرى "روبير كلاين" وهذا اعطى الاسلوب شكلاً جديدا انحرف عما كان عليه الفن في الحقب السابقة فضلا عن طرحه تنوعاً اسلوبياً من خلال نفس التقنية مظهرا خصوصية الرؤية لدى كل فنان، وعليه اخذ الفنان يحتل مكانة مرموقة وظاهرة من خلال فرادة اسلوبه. وهذه الفردية ستمتد حتى اواخر القرن العشرين بحيث اصبح الفنان يشكل نتاجه ظاهرة بحد ذاتها بعد ان كانت ذائبة بما تمليه الكنيسة. وهذا ما يوضح كثرة الاسماء التي بدأت تظهر في عصر النهضة تبعاً لدرجة الابداع وتنوع الاساليب. وكان ذلك كفيلا بأن يجعل من الفن ظاهرة اساسية في اوربا وبالاخص فن الرسم والذي اصبح اهم مظهر من مظاهر البلاطات الملكية وتدوين حياة الملوك والمواضيع الدينية والدنيوية متحولا باتجاه ما يعرف "بالباروك" (شكل36)وهذه المرحلة كانت الاساليب قد اخذت تبحث على روحيات مختلفة للفن لما شكل الفن في نظرته للعالم متمثله "ببرنيني(شكل37) – روبنز– رامبرانت– فان جوين وغيرهم..."، ويعد الباروك استمراراً للفن الكلاسيكي ولعصر النهضة وكانت وحدة الفهم واتساق

(1) هاوزر، ارنولد، ج2، مصدر سابق، ص 90، ينظر كذلك هيجل، الجمال، ص63

النظرة هي التعبير الفني عن عقلانية هذا العصر)[1] فالسمات الاسلوبية التي ختمت نتاجات فناني هذه المرحلة جعلت التواتر الاسلوبي يمايز وينهض بروحية الفن من خلال نتاجاته في هذه المرحلة وكانت اهم السمات الاسلوبية لفن الباروك (الزخرفية المعروفة التي احتفظت في فرنسا بالاناقة ونقاء التنظيم التعبيري مركزة على الاثارة الشعورية والافراط في التركيز على الحركة والسكون غير المتوازنين)[2] وكانت العملية في اتساع وتنوع وغزارة في الاساليب. ان عالم التحولات قد انطلق من خلال التجريب والاكتشاف الذي عكف عليه الكثير من رواد الفن في النهضة وما يليها فكان فن الرسم الكلاسيكي له القدرة على تحويل الذات التي تنجز عملية التمثيل الى موضوع للتمثيل. وهو الموضوع الذي رصد نقدياً بشكل واضح من خلال الرؤية النقدية الفلسفية لـ(هيجل) لاحقاً وكما مر ذكره، فدخول الذات على الموضوع كانت من اهم السمات التي طغت على فناني هذا العصر متوجهة نحو الاكتشاف وحرية التجريب للوصول الى الغاية التماثيلية التي تحقق الانعكاس الذاتي للروحي الخاص بهم وتحقيق التشخيصي والتفرد في معالجة كل ما هو عياني (فكان النشوء التشخيصي نتيجة غزو الفضاء البصري الوحيد الذي تخترقه الرؤية التي نظمت لمدة طويلة على السطح التصويري مختلف لحظات التجربة الحسية والروحية وعليه فأن التنظيم التشخيصي في التمثلية والتقريب بقي يتحكم في الرؤية ويجعل من الصورة دالا لنموذج ومرجعا لواقع يمكن محاكاته)[3] فالنظر الى الفضاء التصويري كان الشغل الشاغل التجريبي في اظهار الرؤية الذاتية ولإتيان بنمط لم يكن معهودا وهذا كله شكل ركيزة اساسية في اظهار المعنى،فكان تحقيق روحية الأشكال التي تنطلق من خلالها صورة الاشياء. وتطور الموضوع حتى باتت الاشياء لا تشكل الا نسخة (كما في لوحات "روبنز" (شكل38) بأن فن الرسم اضحى معه اعلى من الطبيعة لا بل هذه الاخيرة اصبحت مجرد نسخة لنماذج لوحاته لا العكس كما هو مألوف)[4] فهذا الفنان له خصائص ميزت

(1) هاوزر، مصدر سابق، ص 472-477.

(2) سوريو، مصدر سابق، ص 226.

(3) التريكي، فتحي، مصدر سابق، ص 98.

(4) اردلان، مصدر سابق، ص 107.

اسلوبه وخلق نقطة رئيسية في مسيرة الفن فهذه السيطرة العالية على الأشكال والاجسام وهذه الاجواء الحالمة التي تكاد تكون خيالا لولا واقعيتها فضلاً عن الحجوم التي انجزت بها لوحاته التي تظهر حجم السيطرة في خلق ابداعات نفيسة ومؤثرة في تاريخ الفن فهذا "رامبرانت" (شكل39) الذي انحرف من خلال رؤياه المتفردة آن ذاك في خلق هذه الاجواء المسرحية واظهار مدى حساسيته اللونية وبراعته التنفيذية في اظهار دراما الموقف، وطرح الروحي من خلال روحية نادرة شكلت صورة خاصة لأسلوبه الفني الذي زرع نقطة تحول مؤثرة في سياق التحولات الفنية. وتوالت الاساليب من الباروك الى "الركوكو"(شكل40) حتى مجيء (دافيد) وما يعرف بالكلاسيكية الجديدة. اذ كان نتاجه وافكاره جعلت من الفن يأخذ شكلا مغايرا لما كان عليه، وبدء التعامل مع عاطفة الجمهور، وكان لتأسيس الاكاديمية الفرنسية الاثر الكبير في حركة الفن بعد قيام الثورة الفرنسية 1789 فكان التوجه بعيدا عن تقاليد البلاط ونزعاته والاقتراب نحو عامة الشعب وكانت هذه المرحلة بمثابة انتقال في مفهوم الفن بشكل عام (يمثل عمل دافيد "قسم الاخوان هوراتيوس "المثل الاعلى للأسلوب الفني في عصره على اكمل صورة تماما كما تمثل لوحة "دافنتشي – العشاء الرباني " (شكل41) مثلا لمفهوم الفن في عصر النهضة)[1]. وهذا الانحراف الذي احدثته الثورة الدافيدية يعده الكثيرون هو بداية الفن الحديث. ويعد من اهم تلك الاساليب التي خلقت مفصلا مهما في سياق حركة الفن فبدأت بوضوح الشاعرية والعمومية والخطاب العالمي بعيدا عن رغبات الملوك وتكثيف الرؤية بطريقة اختزالية ولكن بايضاح للفكرة ومعالجة التقنيات المنظورية بطابع شخصي ووفق معالجات ذاتية فالمكان لم يعد ذلك المكان الحقيقي بقدر ما تحول الى ذلك المكان العقلي الذاتي الذي يوصل الفكرة رغم وقوعه تحت طائلة الاختزال والتحوير عما هو عليه في الواقع. وكل ذلك جعل من تلميذه "انجر" (شكل42) متمسكا حد التزمت بقواعد استاذه وفرضها من خلال ما تمتع به من مكانه في الاكاديمية، وهذا ما دفع العديد من الفنانين على العمل على كسر

(1) هاوزر، مصدر سابق، ص 155.

هذا الاحتكار الدافيدي، حيث بشر ("كرو" (شكل43) بالحركة "الرومانيكية"[*] وان "جيريكو" الذي افتتح هذه الحركة بـ "طوف ميدوزا" (شكل44) اعتمد الفن الرومانيكي على المبالغة في تصوير المشاهد التراجيدية او الدرامية، فالألوان ازهى من الواقع والحركات اشد عنفا والابطال اعظم بطولة والاشرار اشد شراسة وفتكا والنساء اروع فتنة وجمالا. وان "قارب دانتي" لديلاكروا (شكل45) اتت بعد ثلاث سنوات من لوحة صديقه جيريكو)[1] وكان كل ذلك هو بداية الرومانيكية. وجاءت لوحة "جسر الجارد – لروبير" عام 1787 هي بداية المد الاسلوبي الرومانتيكي والذي ذهب ابعد من سابقيه من الاساليب باتجاه الفردية بدرجة اكبر فأصبحت (الرومانتيكية ايديولوجية المجتمع الجديد. حيث اسست نفسها وفق حياة الانسان الاجتماعية فكلما كانت تزداد تمايزا تزداد حدة الصدام بين الانا والعالم. وهذا الصراع اصبح عند الرومانتيكية هو الشكل الاساسي للوعي)[2] فاتخذت الاساليب تنوعا من خلال ما فسحته لهم هذه الافكار الجديدة مما حدا بأن يكون الاسلوب اكثر فردية من ذي قبل واعطى حرية للخلق الفني واصبحت النتاجات اكثر عاطفية وحساسية ودخول هذه الحساسية في مجال اللون بشكل كبير فكان لطبيعة الاخراج اللوني شكلاً من اشكال التعبير اي بدء طرح العاطفة من خلال اللون واخذ اللون يتحكم بتعبير الشكل، أن فن الرسم بدأ يطرح شعرا ويعزف موسيقى حركية ذات عاطفة درامية (فالرومانتيكية فن تتحكم فيه الفكرة الروحية بحيث تشكل المادة وتخضعها لاغراضها الخاصة)[3]. فلقد كان" ديلاكروا وكونستابل" يقفان على عتبة العهد الجديد من خلال تفردهم الاسلوبي. فديلاكروا وتحريره للون وخلق نمطه الجمالي الذي حقق انعطافة جمالية طبعت تأثيرها على فن الرسم فيما بعد فضلاً عن نظرة "كونستابل" (شكل46) الى الانسان انه شيئاً الاكثر تقدمية لأن استبعاد الانسان عن مركز الفن وحلول العالم المادي محله قد اكسب التصوير مضمونا جديدا. فاصبح اول فنان حديث

(*) انظر http://www.artlex.com/ArtLex/r/romanticism.html

(1) نيو ماير، مصدر سابق، ص 13-17.

(2) هاوزر، مصدر سابق، ص 189.

(3) احمد امين وزكي نجيب، قصة الفلسفة الحديثة، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1983، ص 251.

للمناظر الطبيعية، فولد هنا اسلوب رسم الطبيعة الشاعرية ليست الطبيعة المكملة للمشهد، فكان كونستابل متفردا في جعل رسم الطبيعة فنا قائما له اساليبه وله رؤية خاصة وجعل عملية التفكير بالطبيعة بعيدا عن الانسان كمفردة اساسية في هذا الوجود اضافة انحرافة جديدة لما بعده بخصوص النظر الى الطبيعة ويظهر نتائجه في "شجرة موندريان" او اعمال " نيكولاس دي ستايل" في القرن العشرين، وفيما بعد التعبيرية فقد كانت من احدى النتائج التي جاءت به تجربة كويا ذو النزعة التعبيرية المليئة بالتمرد فضلا عن الجراة والمغامرة وكانت اخر لوحاته تتسم بطابع سريالي مثل "زحل يلتهم ابناءه" والكثير من ما جاء به له تأثيره على مدارس الفن الحديث. فقد اثارت كشوفات "كويا" (شكل47) فيما يخص الضوء والظلال حماس التأثريين بعد وفاته بنحو اربعين سنة.

والاسباني الاخر "الجريكو ولوحته "منظر من طليطلة"(شكل48) يعمد الى اطالة المخلوقات التي يصورها فكان اسلوبه ينشد التعبير تعبيرا دراميا. وكان يعمد الى التحريف في المنظور ورسم الاشياء تختلف عن شكلها الطبيعي في الطبيعة كي يخلق جوا من التوتر يتمشى مع ذلك التعبير الدرامي. وهو قد سبق الرسامين المحدثين ومنهم سيزان في استعمال الفرشاة مباشرة في تصوير المساحات بدلا من البدء بتحديدها بواسطة الخطوط وكانت الوانه غير مألوفة الجمال. هذا ما انتبه اليه الفنانون اواخر القرن التاسع عشر، فأهتموا بآثارة وخاصة سيزان، وعدوه واحدا منهم(*). ان كلا من كويا والجريكو فنانان تمتعا باسلوبين خاصين ونادرين في حينه كان لهم الفضل الكبير في خلق الاساليب الحديثة فيما بعد.

ان العبقرية هي التي تسبق زمانهم وهذا السبق نراه من خلال نتاجاتهم التي حركت التفكير في استنباط الاساليب الحديثة من خلال النظر الى طبيعة نتاجهم المتفرد الذي خلق تمفصلا في حركة الفن وكان الومضة الاولى في احداث انحراف تاريخي. اذن الوصول الى الحداثة لا يمكن ان تكون محض صدفة بل هي

(*) انظر: نيومايز، مصدر سابق، ص 38-41.

نتيجة حركة التجريب والابداع الفريد عبر مراحل التاريخ الفني لتشكل سلسلة متصلة الحلقات والانعطافات من خلال تشكل الاثر الريادي الذي يكسح ويغير المسارات البنيوية في سياق الفن فكويا اسس للانطباعية والجريكو اسس لسيزان وسيزان اسس لماتيس وماتيس اسس لبيكاسو الذي فتح الباب امام الفن الحديث معبدا الطريق لكاندنسكي، وبدأ عصر ريادات جديد نتيجة التنوع الاسلوبي.

يعد الكثير ان الانطباعية هي بداية تبلور مفهوم الحداثة ولكن كي نصل الى الانطباعية فلا بد من وجود حلقة تربط بين الرومانتيكية والانتقال من خلالها الى الانطباعيين وبالتأكيد هي "الواقعية"(*) التي اتى بها رائدها الأول "كوربيه" (شكل49) كانت فاتحة تحوله من خلال لوحة "جنازة في قرية اورنان" (شكل50) فضلا عن " قاطعي الاحجار" حيث اثارت لوحاته عاصفة نقدية. وامتاز اسلوب كوربيه من حيث الصياغة عن اسلوب الرومانتيكين، وانما يقتصر الاختلاف على مادة الموضوع حيث كان الواقعيون يرون ان تسجيل الواقع هو الامر الجوهري فقد نبذ كوربيه الناحية الدرامية – او الميلودارمية – عند الرومانتيكيين وجعل الفن يستقر على الارض الصلبة كما كافح اقرار حق الفنان – الفرد المستقل في ان يرسم ما يراه من التقيد بعرف او تقليد، ودون السير في ركاب مدرسة من مدارس الفن الشائعة في عصره. وهذا كان تأكيدا على الذاتية فأن كوربيه قرب المسافات بين حلقات السلسلة في جعل المفاهيم تأخذ مجراها حتى يومنا هذا ومنها هذا الاصرار على الفردية والذهاب الى اقصى درجة التوغل في النظرة الذاتية للواقع الذي يراه هو الجوهر ولكن من وجهة نظر شخصية وهذا ما عجل في خلق التنوع واعطاء مساحة اكبر من الحرية وبداية ان يكون الفنان هو جوهر المدرسة التي ينتمي اليها لا ان يكون مفردة جامدة ضمن مدرسة معينة لها قوانينها الخاصة بها. ومن الفنانين الذين ساروا وابدعوا وفقا لمنهج كوربيه نجد "مييه" الذي كان يتخذ

(*) انظر http://www.artlex.com/ArtLex/r/realism.html

من الفلاح بطلا لملحمته الجديدة وكذلك "دوميه" الذي اتخذ اسلوب كشف النقاب عن الجانب الهزلي الخفي الذي يكمن وراء الوقار البرجوازي(*).

فهذا الانفتاح وهذه الحرية وهذا التحول وكسر مفصل الرومانتيكية وتغير المسار باتجاه الواقعية كان كفيلا بأن يمهد الاجواء لانفتاح اعظم وانطلاقة اكثر حرية وفردية وكسر الحدود والدخول في عالم الريادات الجمالية الذي مهدت له الحركة الانطباعية.

2. تأسيس الريادة للحداثة:

عد الكثير من المتتبعين لحركة الفن من النقاد (ان الفن الحديث يبدا من الانطباعية)[1] فالحداثة الاثر الريادي في ايجاد تلك المفاهيم التي ساعدت في تغيير خارطة التاريخ الفني وكسر سياقاته السلفية والتحول في الفن كما التحول في شكل العالم وولادة عصر اكثر سرعة واوسع انتشاراً وتغييراً في المفاهيم التي تسير الأنظمة الحياتية سواء الاجتماعية اوالسياسية حتى الاقتصادية لتغيير صورة الحياة جراء ما اتت به التحولات الجديد التي حدثت حينها. لأن الفنون التي جاء بها القرن العشرين ونهايات ما قبله تعد من تلك الهزات الكاسحة لأسس الفنون السابقة لها (بل انها تحطيم وانحلال مأساوي كما يرى ريد)[2] وهذا بالتأكيد يشمل الانطباعية فأنها الومضة التي قادت هذا التغيير الهائل.

ان الممهد لما يعرف بالانطباعية موجود في بعض لوحات "كويا" او "لوران" فضلا عن الرسام الانكليزي "تيرنر" ان ما يعرف "الباريزون" هم من مهد الاسس الاولية لظهور الانطباعية او التأثرية وهذه الجماعة خاضت معركة كانت اشبه بمعركة المستحيل ومن هؤلاء (روسو – دوبيني – كوربيه والأكثر تأثيرا كان "ادوارد مانيه 1832 – 1883" وهو من اشهر الانطباعيين. ولوحته "انطباع" هي

(*) انظر، هاوزر، مصدر سابق، ج2ص 310

(1) ليماري، جان، الانطباعية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المامون، بغداد، 1987، ص46

(2) اريد، هربرت، الفن اليوم، ترجمة محمد فتحي، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 37.

التي الهمت تلك التسمية عام 1874 . وترجع الانطباعية الى الفترة التي امسى بها "كورو" وشيخوخته يرسم كأحد الانطباعيين)[1] . لقد كانت الانطباعية مفصلا مهما بل اساسيا في تغيير حركة الفن كما كانت تحمل في طياتها من صراعات عنيفة في مجمل العقائد التي شهدها القرن التاسع عشر فقد كان معرض المرفوضات 1863 الذي عرض فيه ما اصبح اليوم من روائع الفن الحديث منها لوحة مانيه "غداء على العشب" (شكل51) فقد قلب العرف السائد آن ذاك تقنياً بأن يفرش ناصع اللون ثم اضافة الالوان القاتمة. وذهب ابعد من ذلك فكان يضئ معظم الأشكال والوجوه من الامام. دون تحديد منبع الضوء، مما عده بمثابة جسراً بين الواقعية والانطباعية. هنا بدأ التجريب يأخذ منحا اكثر اتساعا وحرية وبروز فكرة التنقيب في الزوايا المحرمة في الفن قبل ذلك فضلاً عن اشتقاق نمط جديد في فهم الاسلوب فأخذ الاسلوب الشخصي يتحرك كي يفرض نفسه على انه نتاج الذات وازاحة التقاليد والاعراف الاسلوبية التي كانت تقيد العملية الفنية. "فغداء على العشب" ما هي الا تلك الشرارة التي انطلقت لتغير مفاهيم النظر الى العملية الفنية برمتها على مستوى الموضوع او الاخراج والبدء بادخالنا بعملية طرح الاسئلة والاستفسارات واستنفار الفكر لتحديد الأطر الجديدة التي اراد ايصالها مانيه رغم ان (التأثريين سعوا جهدهم الى تسجيل ما تبصره عيونهم فعلاً، وعليه فان من اهم الاكتشافات التي ابهجت التأثريين، استخدام ما يسمى بالالوان التكميلية في صورة ظلال بجوار الالوان الاساسية فضلا عن اهتمامهم هذا اخذوا يهتمون بمظهر لمسة الفرشاة باعتباره عنصرا استطيقياً "جماليا" من عناصر فن التصوير)[2] وكان لهذه الانحرافة في مسيرة الفن الاثر الكبير في الخلق الجمالي من خلال تغير حركة التداول في الاعمال الفنية وتغيير نمط تجارة اللوحات فبعد صالون المرفوضات (ازدادت انشطة وسطاء تجارة الصور وبدء خط الوسيط الذي يعمل وكيلا للفنان – تنذير الاستقلالية المتنامية للفنانين وبزوغ نجم "مانيه" في باريس اكثر من كل

(1) سوريو، مصدر سابق، ص 58.

(2) نيوماير، مصدر سابق، ص 58.

معاصريه يفكر بالفن بطريقة تفصح عن حداثتها)[1] فبعد ان كان الفن حكرا على البلاطات الملكية ومن ثم ذهب باتجاه الطبيعة والبرجوازية جاء الواقعيون ليجعلوا منه فن الشعب واتت الانطباعية كي تبدد كل ذلك وتجعل من الفن يدخل في خضم التنافس الاقتصادي وحركة العرض والطلب، كل ذلك ادى الى حركة تداول واسعة وانتشار قاعات العرض فضلاً عن تجار اللوحات وبدء الاقتناء الشخصي للاعمال الفنية ورفع الذائقة الفنية الحديثة فكانت المزادات والمتاحف في تنافس على اقتناء اكثر الاعمال الفنية واصالة (نادرة) مما خلق جوا مشحونا بالمنافسة والابداع مكنه من ان يطغى على نتاج البشرية منذ زمن الكهوف حتى قيام ثورة الحداثة. وهذا ما اتت به الانطباعية حيث اظهرت صورة الانقلاب العميق الذي تشكلت وفقه الاحاسيس الجمالية في وقتها نتيجة الافكار الجديدة التي اتى بها مانية فكان هدفه هو التضحية بالموضوع من اجل الشكل وهذه الفكرة التي سنراها مهيمنة على شكل المرحلة التي تعرف فيما بعد الحداثة. والتي بررها الاخرون فيما بعد على انها محاولة واختراق الداخل والبحث في مكامن النفس المظلمة او ما يعرف باللاوعي وكان كل ذلك من خلال ابراز ظواهر التقدم التكنولوجي هو تطور المراكز الثقافية الى مدن كبيرة بالمعنى الحديث. وعليه فأن الانطباعية فن مدن. وكانت ترى العالم بعين رجل المدينة. وتستجيب للانطباعات الخارجية بأعصاب الانسان التقني الحديث الشديد الرهافة وهي واحدة من اهم نقاط التحول في تاريخ الفن الغربي، لذلك تعد الانطباعية هي من اسدل الستار اولا عن العصور الوسطى والانحراف باتجاه العناصر الدينامية والعضوية في التجربة التي اعادت صياغة شكل العالم مع ما شهده من قفزة علمية وتقنية هائلة. فالانطباعية قائمة على عزل العناصر البصرية في التجربة من العناصر التصويرية الذهنية وتؤكد استقلال ما هو بصري، وكانت هذه النقطة التي غرزها رواد الانطباعية وعلى رأسهم "مانيه" ومن ثم "مونيه" 1840– 1926 (شكل52،53) بقي مانيه الذي ترك اثراً مهماً في مسيرة الفن في ستينيات القرن التاسع عشر منفتحا على الجزء الاكبر من الحرية ويسيطر على العمل الفني ذاته وكان اول من حقق فكرة

(1) باونس، الان، الفن الاوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990، ص 16–18.

التحول نحو الداخل ليكون التوجه لا من اجل الحياة ولكن من اجل الفن وحده بعد ان تشكلت الاحاسيس الشخصية وفق وتيرة تمتاز بالجرأة. ولكن فيما بعد تحولت الى ان تصبح من اساسيات الحركة الفنية (وعليه ابدع مونيه احد اكثر الاساليب تأثيرا في تاريخ "الانطباعية" ذروة الرسم الطبيعي، لكنها كانت النهاية المقفلة لتطور الرسم تطورا جذريا حيويا)[1] فاصبح الرسم معه نوعا جديداً يكشف طبيعة الشيء المدرك.

فالانتقال هذا كان من اهم السمات التي طبعت العصر بصورته الجديدة فضلا عن عنصر الاختزال الذي يرتكز عليه الادراك عند الانطباعيين بالنظر الى الواقع وان تنشيط الرؤية هو جوهر الانطباعية التي كانت حركة جماعية قاومت رفض الجمهور وجسدت تجربة فنان المدينة التي رائدها مانيه اولا ومن ثم اعطاها ثقلا ايجابيا ن خلال نتاجاته هو مونيه وقد ركب موجة الانطباعية مبدعون أخرون ساروا وفق المنهج الجديد الذي خطه كل من مانيه ومونيه ومنهم ويسلر ورينوار وبيسارو وسسلي وديجا وكل منهم ابدع جوا خاصا به من خلال تحليل الضوء، وديجا (شكل54) كان مهووسا برسم راقصات البالية بطريقة متمايزة. ولم يكتف الانطباعيون بأن يسيروا على ما حصلوا عليه لأنهم كانوا في تجريب مستمر ودراسة فن اللوحة في اوجه عديدة حتى مجيء "جورج سوراة" الذي فتت البقع اللونية الى بقع صغيرة مكونا منها اشكال لوحاته التنقيطية، من خلال لوحته المشهورة "رحلة يوم الاحد" (شكل55). وقد احدث نتاج هذا الفنان انعطافاً في مسيرة الانطباعية من حيث مبالغته في فصل الالوان عما كانت عليه عند بقية التأثريين وان هذه التنقيطية كان لها الاثر الكبير في اثراء طريقة التحليل اللوني للضوء وجعل الألوان صافية ولكن بشكلها النقطي الذي يتيح للناظر بعملية الايهام البصري لتشكيل المساحات اللونية ذهنيا، والاستقلالية في اللون كان لها الفضل في امكانية (هدم نظام الرسم التمثيلي. وكانت النزعة الانطباعية في هذا الشأن جديرة بالتقاط التأثيرات الحيوية التي تتركها اوراق الاشجار المشمسة او بريق الماء

(1) باونس، مصدر سابق، ص 43.

الذي لا ينتهي)[1]. وكل ذلك لم يكن كافيا لفتح الباب امام التحولات الاكثر مقدرة على اخذ الفن باتجاه الحداثة لولا وجود ذلك الفنان الذي ترك اثرا يكاد يكون النقطة الحاسمة بين الحداثة وما قبلها "بول سيزان 1839 – 1906" (شكل56) الذي اشترك (بمعرض1877 كان ابداعه يظهر ولم يفطن لذلك احد من التأثريين ولا حتى سيزان نفسه. ان الاسلوب الذي ميز سيزان بنائه الصور لا بالخطوط او جرات الفرشاة وانما مجرد اللون وليس بتجاور الالوان وانما بتنوع درجات حرارتها وعمقها وشدتها. ولم يكن يبرز سطوح الاجسام بواسطة اساليب التجسيم المعهودة وانما بتنغيم الالوان تنغيما بالغ اللطف والرقة)[2]. ان ما توصل اليه سيزان[*] كان كفيلا بأن يؤسس لتحويل مسار الفن. والظاهرة السيزانية في رؤية الأشكال رغم عدم الانتباه لها في وقت مبكر كانت ممهدا للتكعيبية كبنية شكلية وهندسية للوحة الحديثة والذهاب ابعد من ذلك من خلال التناغم اللوني الذي أسس فيما بعد "لكاندنيسكي" الذي انطلق في الأفق الذي وضع سيزان يده عليه وهو من ضمن المبدعين الذين تركوا أثراً كبيراً من حيث الاكتشاف وفرادة التجربة (فكان يعمد الى تنظيم الموضوع وفقاً لفصول الادراك الحسي المنفصلة التي يختبرها)[3] فثمة اسماء اسسوا لحدوث تحولات تاريخية في الفن وزعزعة قوانين ورؤى الفن في كل مرة وسيزان احد هؤلاء ويعتبر مرجعا هاما لجميع الفنانين الذين جاؤا فيما بعد ومنهم "بيكاسو" الذي يعترف بأنه (ابانا جميعا)[**]. و(ان فن الرسم هو اعادة بناء قطع الطبيعة قطعة بعد اخرى. وهذا ما كان يولد دائما عند سيزان شعورا متزايدا بصعوبة ولا نهائية كل لمسة يحدثها على سطح اللوحة)[4].

(1) التريكي، مصدرسابق، ص 120.

(2) نيوماير، مصدر سابق، ص 87-90.

(*) الذي يؤشر عنه عبارة كانت النواة لأنبثاق التكعيبية ومفادها "ان كل في الطبيعة ينطوي على صورة الاسطوانة او الكرة او المخروط.

(3) فراي، ادوارد، التكعيبيــة، ترجمة هادي الطائي، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص72

(**) انظر، قرن من التصوير الفرنسي، من التاثرية الى الحداثة، مطبوعات صندوق التنمية الثقافية،القاهرة، 1998، ص 84.

(4) اردلان، مصدر سابق، ص 108.

رغم ان حقيقة الرسم بصرية إلا أن الحقيقة الأخرى تتمثل بالذهاب بعيداً خلف الأشكال والسطوح في محاولة لكشف جوهر حقيقة الرسم من خلال تلك الأشكال، ليس هو الواقع العياني وانما هو واقع ينطلق مما تراه الذات انه واقع ثقافي واقع يكشف الحقيقة الكامنة في داخل العقل الثقافي وبالتالي ما هي الا إنتاج لحقائق لم تراها عين وبالتالي فأنها ترينا حقيقة ما يجسده المرجع لا المرجع بذاته ولذلك اصبح المرجع صورة من صور الاستعارة البصرية اما الاستعارة الذهنية هي التي تكشف عن الحقيقة التي تجسد شكل الفن الحديث لاحقاً. فهذا الاحساس باللانهائية عند سيزان هو الذي بين مكامن الحقيقة الداخلية والتي كان لها الفضل في الذهاب في الرسم بعيداً عن سطح اللوحة والغور في عوالم غير مدركة حسيا (لأن الاعتباطية والعشوائية والصدفوية كلها تجعل من نفحات سيزان ذات الغرية التي لا يتجرأ النظر ان يتعرف عليها الا بعد قليل رغم محاولة الشبه الكبيرة المجسمة في حضورها المكثف وتمظهرها)[1] ان الانحراف الذي احدثته تجربة سيزان في حركة الفن عموما كانت كفيلة بأدارة الدفة باتجاه الحداثة دافعا ما قبله باتجاه فلسفي كسر السياق التاريخي في عملية التفكير في الفن، فكانت الظاهرة وصولا الى ماهية الحقيقة وما يكشف العالم عن شكله الجديد لان سيزان مثل مونيه تقدم من الظاهرة الى الماهيه. واراد ان يخترق الظواهر لبلوغ حقائق اكثر أساساً ولأسلوبه الفردي فرادة نادرة لأنها نابعة من نظرة جديدة باتجاه الحقيقة التي جسدها الحقيقة تأخذ في الحداثة غير المنحى الذي اتخذته في الرسم الكلاسيكي، لن يتعلق الامر بالصورة مع سيزان بل جوهر الموضوع المدرك وبطريقة بنائه بعد تخليصه من هيمنة قواعد المنظورية فتجربة سيزان البصرية لم تكن شيئا يسهل الجهر به آنذاك لأنه كان يعلم انها كانت اكثر تعقيدا رغم ادراكها (ان سيزان توصل الى مفهوم فكرة وهي الشيء الواحد في التأليف مهم قدر اهمية الشيء الاخر وان كل جزء مهم قدر اهمية الكل وذلك ما اثر بصورة كبيرة بل انه أثر بشدة. لانه لا شيء يتغير من جيل الى جيل الا الشيء الذي يرى والشيء الذي

(1) التريكي، مصدر سابق، ص 100.

يؤلف)[1] ان مفهوم الفكرة هنا اصبح هدفه البحث عن الشيء الجديد بعد ان كان الفن يبحث عن مطابقة الطبيعة اصبح الآن يذهب بعيدا عن الطبيعة وان انطلق منها الى الجانب المفهومي وهذا المفهوم هو من يفصح عن التعبير الجديد الذي يعطي العصر شكله الحديث فالعمل اصبح تعبيرا من خلال صياغة المفاهيم وهذه الصياغة كانت أساسية في ابداع انحراف او الاستدارة او إنتاج اعمال تفرض تمفصلا في حركة الفن التاريخية. وان ما ابدعه سيزان هو تلك الصياغة المفهومية والتي بدأت في تحرك الاشياء لأفق موقفها البصري الذي شارك في اضافة صياغة مفهومية هو الفنان الاخر. "فنسنت فان كوخ" 1853– 1890 (شكل57) الذي وجه ادراكه وعاطفته بأتجاه الاخرين بعيدا عن ذاته فما كان الا ان خرج باتجاه الجانب التعبيري حيث استطاع كوخ ان يجعل من الفن اداته الرحبة في التعبير عن عواطفه. ان كوخ كانت له فرادة اسلوبية مكنته من ايصال فكرة التعبير وكشف المفاهيم التي جعلت من الانطباعية تذهب بعيدا والتحول بالفن من البصري الى التعبيري وهذا ذهب بالانطباعية الى مرحلة "ما بعد الانطباعية" من خلال تحول الفن عند (فان كوخ الى طاقة اخلاقية لخير الانسان وصلاحه. وان الواقع كله حقيقي ورمزي في آن واحد)[2] وترى لانجر ان رد الفعل لن يبقى من دون تحول الوجدان نحو الشكل التشكيلي. وهذا ما حصل في تجربة كوخ، فأن ردة فعله لما جال به وجدانه جعل منه يفتح ابواب التعبيرية ولم يعد ما حصل مجرد رد فعل لما يجول في وجدانه لأنه اصبح عند اذ أثراً كانت له القدرة على فتح ابواب الإدراك عند الاخرين، وميزت هذا الاثر ان تكون نتائجه بالضرورة ان تحدث مفصلا تاريخيا وانحرافا في مسار حركة الحداثة وهذا ايضا نابعاً من بحثه عن الحقيقة التي رآها في الرسم كما رآها سيزان فالمهم هي الحقيقة التي حاول الوصول اليها من خلال التعبير سواء بلمسة الفرشاة او بأختيار المواضيع مثل "آكلو البطاطا". وكان همه هو التعبير والبحث الدائم عن المعنى وكان دائما (يعد الحياة تساؤلا مؤلما وقاطعا

(1) روجرز، مصدر سابق، ص 97-98.

(2) باونس، مصدر سابق، ص 96-109.

يتطلب ان يجد جوابا له قبل ان يعيش تلك الحياة)[1] ويبحث عن ايماناً جديداً عن الحقيقة ونراه بقوله (لا يمكنني ان ارسم رأساً دون ان اعرف ما يدور بخلد هذا الشخص وروحه)[2]. لم يكن بحث كوخ بحثا طبيعيا بل كان بحثا هوسيا لقد غادر المفاهيم الطبيعية للاشياء درجة التحول بشخصيته نحو الغرابة مما جعله بين اناسه لم يكن سويا او طبيعيا بل رآه البعض مرضيا ولكن هذا الهوس وهذا الاغتراب كانا كفيلين بأن يخلقا نقطة التحول وهذا ما لم يدركه احد الا بعد وفاته بسنين طويلة وكانت الكثير من التفسيرات لمعطيات اعماله لم تأت الا بعد حين. ان هذا الرسام كان يمتلك ندرة كبيرة من خلال جرأته التي مكنته من إنتاج الشيء الكثير في زمن قصير ووضعه بصمة مفصلية في الحركة الجمالية فعثر على مبتغاه وهو في اشد الاوقات واعتى الازمات. كان مؤثرا بالغ الأهمية في حركة الرسم وتأثر الرسامين بما جاء به وكان يعد من اكبر واعم الذين اثروا في الفن الحديث باتجاه حداثة القرن العشرين، لان الرسم (عند فان كوخ يجلب الحقيقة لا لأنه يصور الموجودات بكل دقة بل لانه يحمل الوجود على الانكشاف والظهور)[3] وهذا الانكشاف وهذا الظهور هو ما يحقق الرؤيا العامة لجوهر الحداثة فيما بعد.

اذن من اعطى الاذن لاختراق سطح اللوحة؟ اشره سيزان وفتحه "فان كوخ وغوغان" وما عاد الرسم مجرد صورة معهما (اذ لم يعد المظهر الحقيقي للعالم المرئي ذا اهمية رئيسية، صار الفنان ينشد شيئا تحت المظاهر)[4] اذ نهاية هذه الخمسة قرون كانت على ايدي هؤلاء الرسامين الرائدين فضلا عن مساهمة سيزان في تغيير خارطة الفن وكسر سياقاته التاريخية والبدء بعملية الانحراف الاكثر اهمية باتجاه ما يعرف فيما بعد بالحداثة وسيكون ممهدا لخلق اتجاهات عديدة وكثيرة ومتنوعة من جراء هذه الانعطافة. وعليه فان "غوغان 1848 – 1903" (شكل58) كان احد هؤلاء كونه الفنان الذي دأب على التجريب منطلقا من

(1) ستون، حياة فان كوخ، ترجمة: محمد محمود صفوت، القاهرة، دار النهضة للطباعة، 1967، ص 74

(2) ولسن، كولن، اللامنتمي، ترجمة محمد فتحي، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص 103.

(3) اردلان، مصدر سابق ، ص 108.

(4) ريد، هربرت، حاضر الفن، ترجمة سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 41.

امكانيتة المركبة غاية للوصول الى سياق فني دعاه التأليفية حيث الطبيعة والفكرة والدخول في عالم المبالغات والتحوير والنظر الى العالم بطريقة اختزالية في شتى المجالات الشكلية واللونية والدخول في مغامرته الخاصة لأظهار فكرته واسس حقلاً جديداً من التداعيات الجمالية لتشكيل خصائص الفن والتي اصبحت فيما بعد اهم خصائص الفن الحديث والتي لم تذهب بعيداً عن تاثيرات الفن الياباني الذي ينظر بخصوصية الى المنظور المسطح والاختزال اللوني وبساطة الخطوط وهذا فتح الباب للتحول الفني في اوربا (فالتقنية اليابانية التي قد تبدو غير ذي بال هي في الحقيقة حاسمة بحيث غيرت مجرى الفن في اوربا)[1] وان ما اتى به غوغان كان كفيلا بأيجاد نسق جديد في الفن جعل من الانطباعية تبدو ماضيا بالنسبة لما جاء به من تأليفية التي خلقت من ذات الفنان صورة العمل الفني وبدا التعبير هنا اشد اختزالا واكثر ذاتية وجنوح نحو التفرد النفسي داخل اللوحة وهذا كله كان كفيلا باعطاء الصورة الاولية لشكل الحداثة لأن غوغان كان يتأمل المعنى التجريدي للخطوط والالوان والأشكال وهذا ما جعل القناعة لديه بأن هناك شيئا اكثر جوهرية واكثر اصالة وعمقاً وتفرداً يجب ان يطغى على رتابة ما وصلت اليه الانطباعية حيث تأثر بذلك الكثير من الفنانين وناضلوا لأجل نفس الفكرة كما حدث مع كوخ وسوراه فكانوا روادا بحق ما ابدعوه من اكتشافات جديدة سوف تصبح مرجعيات يتكون على اثرها السياق الجديد للفن الحديث. ومن الاشياء التي تبناها غوغان هوعلاقة الطبيعة والرسم حيث اسر لأحد اصدقائه قائلا "خذها نصيحة مني، لا ترسم مع الطبيعة بأفراط، الفن تجريد، استخلصه من الطبيعة بالتأمل امامها وامعن التفكير جيدا بالخلق الناجم عن ذلك" وفي لوحته "الرؤيا بعد الموعضة" (شكل59) حاول تطبيقه هذه القواعد وقد اعاد غوغان الى الفن الحديث الملائكة التي سبق لكوربيه ان ابعدها بأصرار.

---

(1) ريد ، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة لمعان البكري، مراجعة د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص20.

حيث يعد اللون اول عنصر في الرسم تم تجريده. اذن لقد كان البحث عن الجوهر عن القوة الباطنية، هو ما سعى اليه غوغان وكابده. فقد أدار ظهره للانطباعيين لأنهم كانوا ينشدون ما حول العين لا مركز الفكر الغامض"(*). فكانت الافكار الجديدة التي بدأت تأخذ مداها عند العديد من الفنانين بأن الطبيعة لم تعد النموذج الامثل لفعاليات الرسم بل هي مجرد مرجع بصري يقوم الفنان من خلال تامله الغور الى الباطن الجوهري الذي تكمن عنده حقيقة العالم الغير بصري وهو بالتأكيد له قابلية تعبيرية وطرح معنى ابعد مما هو مرئي. وكان اللون هو المحرك الاول لعملية اظهار الصور الجديدة.

ان خصائص الفن الحديث بدأت تسعف الفنانين الاخرين بتلك الومضات التي اوقدها هؤلاء المبدعون في مجال الفكر والتفكير في الخلق الفني الجمالي الذي بدأ بتأسيس وفق مرجعيات قائمة على اراء واعمال هؤلاء الفنانين الذين رفعوا رايات التغيير لتحويل مسار الفن وخلق الشكل الجديد لطبيعة النتاج الفني. وكل ذلك من خلال المعارض الاستعادية في بداية القرن العشرين وحصريا بعد وفاة سيزان – كوخ – غوغان. حيث اخذت مجموعة من الفنانين الشباب بالنظر الى المفاهيم التي حاول هؤلاء النخبة اطلاقها والتأثر بها وبالتالي الانطلاق من اجل عمل شيء يعزز تلك الانحرافة باتجاه الفن الحديث ومن هؤلاء "هنري ماتيس 1869 – 1954" (شكل60) الذي يعزى اليه نشأة الاسلوب الوحشي حيث استطاع ان يؤلف جبهة من الفنانين بوعي وحكمة وكان قد وجه الانظار الى القيم الفنية الجديدة في لوحات سيزان وفان كوخ حيث طور اسلوبه مستفيدا من فنون الشرق الى ان انتهى الى استخدام الالوان الاساسية الزاهية وقد تأثر ببنائية سيزان وقد تغير شكل المنظور واتجه نحو التسطيح في الأشكال مع الطابع الزخرفي للخلفيات. ومن الذين تأثروا به "ديران وفلامنك" فقد جاء هذا الفنان بنقطة اضافها لما جاء به كل من كوخ وغوغان فاصبحت اللوحة اكثر تحرراً بمالها من صراحة في اللون وشدة في التسطيح وكان يقص اشكالاً زخرفية بسيطة من الورق الملون وتنسيقها

(*) انظر: باونس، مصدر سابق، ص 87-99.

على الجدران وكان هذا تمهيدا للكولاج الذي تفجر فيما بعد عند "براك" وكانها كانت المرحلة الانتقالية الثالثة باتجاه الحداثة. حيث بدأت التأثيرات تتخذ بالأتساع وذهب الكثيرون من اجل البحث عن جوهر هذه الطروحات الفنية الجديدة فأخصت اشكال مجاميع فنية وتجمعات من اجل تناقل وجهات النظر التي كان لها الصدى المؤثر في أثراء الحداثة فكان ممن تأثر بماتيس "دوفي – ماركيه – فان دونجن" فضلا عن فلامنك وديران ومما لا شك فيه ان ماتيس الذي دفع قاطرة التجديد في الرسم مطلع القرن العشرين الى الامام. لأن الاهمية الحقة للرسم الجديد لم تكن بعد واضحة المعالم في عام 1890، وكان على جيل ماتيس ان يرسخها ويجليها. لذلك لم يظهر ماتيس للجمهور كقائد للرسامين الجدد الا في عام 1905 حيث كان بحاجة اولا الى ان يصنع تركيبته الخاصة المستمدة من ابتكارات اسلافه. حيث حقق لنفسه الريادة عندما عرض صوره الوحوشية في صالون 1905 وصورته "بهجة الحياة" (شكل61) 1906 حيث استندت ريادته على "القوة والبساطة". حيث كان الى جانب ماتيس "اندريه ديران" (شكل62) عملا معاً عام 1905 وخلقا معا ما شخص فورا بأنه طريقة جديدة في الرسم حيث اقترنت "الوحوشية"(*) منذ ذاك بأسلوبهما.

ان ظهور بيكاسو لم يفسح المجال امام الوحشية بأن تأخذ مدى كبيراً وهذا ما جعل منها حركة قصيرة العمر رغم التأثير الكبير الذي احدثته في التحول الفني في السياق الذي تشكلت عنده الحداثة. ومن هنا بدات التأثيرات تأخذ منحى اكبر حيث تعد المرحلة الممتدة بين 1900 – 1913 مرحلة غزيرة بأنتاجها الريادي وكثرة المعارض والصالونات الاسترجاعية المتعاقبة لرواد الفن في القرن التاسع عشر ومن ثم انطلاق العروض الفنية الى خارج فرنسا والتي اعطتنا انطباعا بما آل اليه الفن الحديث من توسع وانتشار اجمالا فأن هذه المرحلة تعد هي مرحلة جسدت الانتقال التاريخي في تاريخ الفن وفي التصوير خصوصا. حيث اوضح ماتيس عمليا جوهر مخيلة الفنان وواقعيته، وما فوق الواقع كما في قوله (اجل ان المادة يجب ان

(*) أنظر http://www.artlex.com/ArtLex/f/fauvism.html

تكون جميلة وان ذلك يعني بالتقريب من ما هو جوهري)[1] وكان كل هذا ممهدا للتحول الكبير الذي حدث في بداية القرن العشرين وخاصة جاء تزامنا مع بروز بيكاسو وكانت البداية الحقيقية لظهور اساليب فنية كانت سمتها موغلة بالفردية وبدأت تشكل طبيعة الحداثة ضمن السياق الذي كان قاهرا لكل السياقات التاريخية.

3. ريادة الاساليب الفردية:

بداية القرن العشرين كانت كفيلة بتشكيل الحداثة وفق صورتها التي غادرت باتجاه خلق فنون القرن العشرين.

فبيكاسو 1881 – 1973 (شكل63) هو من بين الرسامين الذين تعاملوا مع مصطلح "فوق الواقع" ولذلك فقد تعامل مع البيئة على اساس استيعاب الأشكال. فينتج من تلامسها في مخيلة الفنان وما يتبع ذلك من اعطاء قوة تقوم بنقل الواقع الى واقع اشد قوة وهو فوق الواقع وكل ذلك ينتج اعادة رسم الأشكال التي تكون عادة ظاهرة وتحولها وفق الصياغات البصرية، (والعزم الواعي على اعادة تأسيس المعرفة بالكتلة والحجم والوزن بالرسم وفق مرجعية مادية كالبناء الهندسي الرياضي لتحقيق السيادة)[2] ان تكعيبية بيكاسو جاءت متزامنة مع ما جاء زميله "جورج براك 1882– 1963" (شكل64) من رؤية وتحليل الاشياء واستنباطها من مضامينها الشكلية واعادة هيكلتها وفق نسق جديد مترابط لتشكيل ذاتية الرؤية الفنية والتي هي عادة قريبة من الهندسية، اطلق عليها النقاد "بالتكعيبية" اذ اخذ البحث عن الجوهر مع بيكاسو منحا جديدا انحرف خطوة جديدة عن سابقيهم باتجاه التجريد وان اللوحة اصبحت عبارة عن ما يجول في نسق الفنان الخاص من اجل الوصول الى التاليف الذي يكون مبنيا وفقا لتلك الرؤية المتطرفة باتجاه ذاتية الفنان الخاصة الكامنة في التفكير الثقافي لدى الفنان وكان

(1) حسن، حسن محمد، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1974، ص207.
(2) فراي، ادوارد، التكعيبيـة، نفس المصدر السابق، ص112.

للوحات سيزان الاثر الكبير في هذا التحول الذي احدثه بيكاسو التي استنبط من خلال النظر اليها تلك الخاصية الهندسية الكبيرة فكان تحويل السطوح الى اشكال هندسية ترتبط بشبكة جديدة التشكيل لتكشف عن جوهر الشكل من خلال هذه الشبكة الهندسية والفصح عن المعنى الكامن خلف الشكل (ان النزعة المكعبية الرامية الى الكشف عن الشكل الجوهري الكامن وراء المظهر الخارجي وتعرية هذا الشكل ثم اعادة تنظيمه. اما بيكاسو فأن دراسته التحليلية لأعمال سيزان وتأثره بالفن الزنجي اتاح له إنتاج لوحة "انسات افنيون"[*] (شكل65) التي توصف اليوم بأنها اول لوحة تكعيبية 1907. فقد اصر التكعيبيون على انطاق الشكل بلغته الخاصة بالرغم من تحطيمهم للشكل الطبيعي او تحريفه)[1]. التكعيبية كانت النقطة الحاسمة في الانفلات من سكة التراث الفني ورفع الفن وتغيير مساره من خلال وضعه على سكة جديدة تبتعد تسعين درجة عن سابقتها وتغيير مسار الفن فوق مساره الجديد "الحداثة".

استدعت التكعيبية نمطاً جديداً من التفكير والنظر الى الحياة فضلاً عن التقدم التقني واعطاء فيما بعد شكلا للحياة يختلف عن السابق وكانت السبب في التشكيل الحديث لشكل الحياة سواء في المدن او الفنون التطبيقية او حتى على مستوى التحليل والتفكير وخلق ثقافة جديدة اعطت للعالم صورته الجديدة. ان لبيكاسو الاثر الكبير في هذه الثورة فالكثير من اعماله لم تكن تنال الاعجاب وبرر ذلك بأن فن الرسم لم يخلق لتزيين الغرف.

ان ندرة الفنان تكون بدرجة ندرة ابداعه فهو يعيش في زمانه ويرى ما لا يراه الاخرون من معاصريه وهو الاكثر فهما لما تحمله الحقيقة في الوقت الذي لا يرى الحقيقة سواه وهذا ينطبق على بيكاسو (الذي كان يرسم كل لوحة من لوحاته وكأنه يحاول اكتشاف فن التصوير من جديد)[2] وعليه يعد فن هذه المرحلة هو

(*) انظر http://www.allposters.com/-st/Fine-Art-Posters_c1013_.htm

(1) نيوماير، مصدر سابق، ص 135-138.

(2) هاوزر، مصدر سابق، ص 478.

الاشارة التي سعت الى التخلي عن الاقتراب من الواقع حتى لو كانت تشويهاً قصدياً للواقع وهذا ما جعل الفن يقوم على تشويه الأشكال لخلق عالم جديد لم تراه عين، يكشف حقيقة غائية بصريا لكنها التقت ذهنيا وجسدت من خلال لوحة في محاوله للكشف عن الحقيقة الكامنة خلف الأشكال غاية للوصول الى الجمال المثالي ولكن بصيغتهم الجديدة. وبالتالي فأن المعنى بالتأكيد هو معنى غير مطروق ومن ثم فأن الابداع الجديد في كل اشكاله الجديدة التي قطعت الوصل مع تاريخ الفن بصيغه عمدية. فبيكاسو بما حمل من انتاجه الفني من تجديد في تحولات الشكل ومرجعية التاريخ فالنقطة المفصلية التي اضافها بيكاسو كان لها قابلية مؤثرة لخلق الانحراف بالسياق التاريخي للفن ومؤسسا للشكل الجديد لصورة العصر والذي ميزته الحداثة فترى "جرترود شتاين" ان الاشياء التي شاهدها بيكاسو كانت هي الاشياء التي لها حقيقتها في ذاتها، لا حقيقة الاشياء المرئية وانما حقيقة الاشياء الكامنة، فبيكاسو كان من بين الرسامين المعاصرين الذي رأى القرن العشرين وابصر حقيقتة.

كانت محاولة بيكاسو لأقصاء المفاهيم القديمة في الفن وهذا الذي رأته "شتاين" ما هو الا ما حققته الومضة التي صدحت في ذهن بيكاسو فكان ان حدث تحول كل ما هو قائم واقامة شكلاً لم يكن معهودا في يوم من الايام وعبر التاريخ الفني. فأن الشيء الذي احسه سيزان – وحاول ان يراه غوغان لم يستطع احد ان يراه بشكله الذي يجسد حقيقة الحداثة الا من خلال رؤية بيكاسو الابداعية. ان من بين التعديلات والتغييرات التي اثرت في الصياغة التصويرية في هذا العصر كانت التكعيبية، فمن خلالها اتضح المفهوم بشيئية الرسم وهذا كفيلاً لفتح افاق اخرى في الفن الحديث واتساع رقعة العملية الفنية دخولا الى التجريد والذهاب ابعد من ذلك. وهذا ما لم يحققه سيزان من حلول واعية لمشكلات التمثيل التصويري. ومن هنا كانت النظرة لهذه المشكلة من قبل بيكاسو حيث اثار ما توصل اليه سيزان من دون وعي لكنه اصر على ان يجعل هذه العملية واعية كما ترى "شتاين" تمكنه من رؤية الحقيقة الموضوعية التي تخص العالم الجديد الذي كان بيكاسو سباقا في رفع

اللثام عنها واعلانها للعالم وكان كل ذلك بعد عام 1906[*] فانه كان قبل ذلك يعمل على اطراف الفن الحديث لكن "آنسات آفيون" وفن سيزان والنحت الزنجي والتمعن بفنون الشرق توصلا الى تلك الرؤية التلقائية في اظهار الأشكال المجسمة على سطح ذي بعدين جعل (هدف بيكاسو الدقة التحليلية في معالجة الموضوع والتي تسيرها عملية الجمع بين وجهات نظر متعددة)[1] بالرغم من ان براك لا يقل شأنا عن بيكاسو لكن غزارة التجريب الفني كان فاتحا الطريق امام بيكاسو لجعله في صدارة الذين جازفوا في خلق انعطافة الفن الحديث رغم ذهاب البعض الى ان براك هو اول من سار في طريق التعكيبية وهذا ما يفسر لنا ان الريادة الجمالية ليست من خلال السبق الزمني بقدر حجم وفرادة الاثر الفني الذي يشكل مفصلا في حركة الفن يفرض انحرافا في السياقات التي تحكم الفن واشكاله، ومع ذلك فلا يستهان بتجربة براك لأنه ادرك المقاصد التي احتواها عمل سيزان ولذلك فأن التشظية هي الاداة الاكثر فاعلية للوصول الى الاشياء في حدود حقل الرسم من خلال تأسيس وسيلة الحركة وفضائها. وهذا كله كان انعكاسا للذاتية والفردية فكانوا سباقين للبحث عن المضمون الجوهري للأشياء والذهاب من خلال الفعل الثقافي للبعد البصري العام الى ابعد نقطة في الداخل (وعليه نجد الذاتية الفردية نفسها، بحكم من انها تحمل في داخلها مضمونا جوهريا، وجوهرية المضمون حبيسة هذه الفردية، فتبدو الذاتية الفردية مرتبطة بوجود معين)[2] في تناهي المشروط بتوافق حي داخل الذات وهذا التناهي وهذه المشروطية وهذا التوافق هي من بنيات الشكل الريادي. وبعد ذلك اخذت تجارب الفنانين بالاتساع وهذا "فرناند ليجيه" (شكل66) الذي اولع بالأشكال الميكانيكية والآلات –وكذلك ديلوني (شكل67) واسلوبهما اللوني والاخراجي والتقني حيث استطاعا معاً مثل بيكاسو وبراك ان يوسعا لغة الرسم ايضا)[3] اذن فأن لغة الرسم لها القابلية على التوسع من خلال توالي الاضافات الابداعية وخلق انعطافات دائمية في مسيرة الفن سواء كانت انعطافات كبيرة او

(*) انظر، شتاين، جيرورد، بيكاسو، ترجمة ياسين طه حافظ، دار المامون، بغداد، 1974

(1) باونس، مصدر سابق، ص 171.

(2) هيجل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 97.

(3) باونس، مصدر سابق، ص 178.

حتى اضافات بسيطة في الفن ولكنها مؤثرة من خلال تأثر الاخرين فلوحة برج ايفيل (شكل68) 1911، "لديران" اظهرت شاعرية كبيرة فضلا عن الاسلوب الذي حققه كان متمايزا جدا وايضا ما حققته لوحته الشهيرة " الزمار". وعليه جعل من مجموعة من الرسامين الذين سلكوا الطريق التي شقها بيكاسو وبراك يأخذون على عاتقهم بالتجريب لأيجاد اكثر السبل في هذه الحداثة المكتشفة للوصول الى تلك اللحظة التي تجعل من الحداثة انجازا تاريخيا بالفن الذي غير البنى التي شكلت صورة الفن عما كانت عليه (فتطور الرسم محكوم بتدوين مختلف اشكال التهديم "تاريخيا" تهديم الادراك وتهديم علمية فهم العالم. لذلك فمن اهم صور اثبات فن الرسم هو قتل التشخيصي)[1] وهذا التشخيص الذي فرض نفسه على الفن لحقب طويلة كان العقبة الحقيقية في طريق ولادة الفن الحديث، فحركة الريادات بدأت بالاندفاع لحظة التوصل الى مفترق الطرق الذي جعل من التشخيص والمنظور يذهبون في اتجاه بينما قادة الرواد الفن في الاتجاه الاخر وعليه (فان رواد الفن المعاصر هم اول من حاول تجاوز موجبات الموضوع والمنظور وسواهما ولقد مهدت الانطباعية الطريق الى مثل هذا التجاوز)[2]. وقبل ذلك هناك تيار كان يسير موازيا للتكعيبية الا وهو التعبيرية في المانيا وكان من رواد هذه المدرسة هو "اميل نولدة" (شكل69) وسلسلة لوحاته المنفذة بين عامي 1909 – 1912 تعادل الرؤية البدائية وهذه طريقة بدائية في رسم ايضا. وهو احد مؤسسي جماعة "الجسر" عام 1907 والتي قادها "كيرشنر" والتي تشكل نقل الفن الالماني نحو العالمية وكل هذا كان متأثرا باسلوب كوكان وفان كوخ ومن ثم ماتيس وديران فاعتمدوا اسلوبا مبنيا على اساس من الذاتية والعبثية التي ميزتهم عن الوحوشيون فاللوحة التي رسمها كيرشنر مع نموذجه (شكل70) عام 1909 فيها احساس عاطفي لم تظهر مثلها عند ماتيس والظاهرة الأخرى هي "الفارس الازرق) بقيادة "فاسيلي كاندنسكي 1866– 1944"(شكل71) وفرانز مارك (شكل72)، لم تبنَ رغبة هذه الجماعة على وحدة الاسلوب لكنهم كانوا مقتنعين بضرورة الذهاب بالفن باتجاه

(1) التريكي، مصدر سابق، ص 97.

(2) سوريو، مصدر سابق، ص 285-286.

روحاني فكانت لوحة مارك "مصير الحيوانات" متفردة في استخدام المكتشفات الجديدة للمستقبلية والتكعيبية. ومن الذين رفد ايضا هذا الاتجاه في المانيا وكان مؤثرا جدا مما حدا بالكثيرين من ان يلتفوا حوله ضمن ما يعرف بجماعة التعبيرية هو "ادغار مونش" (شكل73) الذي شكل مع " نولده" ريادة التعبيرية الالمانية في وسط اوربا وكان لهم الفضل في ايقاف الحكر الفرنسي وجعل الفن الحديث اكثر انتشارا وعالمية وكان الاسلوب التعبيري لهؤلاء التعبيريين هو طغيان الانفعال الداخلي (فالاهتمام بالرؤية الفنية اكثر من خلال التشبيه واختراق الظاهر من اجل كشف مايشعر به التعبيري انه جوهر الاشياء)[1] الى درجة انه يطفو على اللوحة حتى يشكل تأثيرا في المتلقي وعليه فأن مونش من الرسامين الذين تركوا اثرا بالغاً في الفن الاسكندنافي من خلال اسلوبه فضلا عن الدخول الى روح الاشياء كما يرى البعض في اسلوب فرانز مارك فضلا عن بول كلي احد اهم الفرسان الزرق اذ كان فنه كثير الشبه بالفن الياباني او الفنون البدائية او رسوم الاطفال والمجانين ويعد من الاسماء اللامعة في حركة الفن الحديث من خلال قدراته المتمايزة ورؤيته الفريدة. وهذا ما جعل من اسلوب "بول كلي" ان يترك اثرا مهما في مسيرة الفن الحديث وكان الانفتاح على الكثير من العوالم التي كانت تعد ضربا من الخيال في الجنوح نحوها كعالم الطفولة او الجنون وهذا ما مزج في رؤياه الطبيعية الفطرية المدعومة بلغة لونيه وتقنية عالية الحداثة. صحيح ان نولده هو مؤسس التعبيرية لكن "كلي"[*] (شكل74) هو ابوها وراعيها حقا لما وضع من اسس تربعت في نقطة الزمته التاريخ على التمفصل في اثر ما تركه بيكاسو وبراك وماتيس وكان لتماثلاته التي عبرت جدار التماثل ذاهبا نحو عالم الاختزال وتجريد الأشكال (فبول كلي مع ان الأشكال التي جسدها في لوحاته ما تزال تبقي على عناصر تمثلية، الا ان منحاها العام يبقى تجريديا)[2] وهذا ما اعطى لاسلوب "كلي" تلك الروحية المميزة من خلال طبيعتها التماثلية الممزوجة بالفطرة التي تثير عاطفة

(1) اوهر، هورست، روائع التعبيرية الالمانية، ترجمة فخري خليل، ار الشوون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص9.
(*) http://www.postershop.com/Klee-Paul-p.html

(2) اردلان، مصدر سابق، ص 115.

حتمية باتجاه الشعور البسيط والطفولي، وهذا الفنان نراه يتكرر ذكره في مجموعة من المدارس الفنية وذلك يعود لتحولاته الاسلوبية التي تمتاز بالندرة والتفرد والتحول في افكاره وتعدد رؤياه كونه دئوبا ومجريا بلا هوادة كما هو بيكاسو. ولكنه اتخذ اكثر من اسلوب وامتهن اكثر من مدرسة وقفز بفنه فوق عدة حركات فنية مما اعطاه بصمة واضحة ومؤثرة في فنون القرن العشرين.

اما (صورة بوتشوني 1911 (شكل75) تعد اول صورة مستقبلية)[1] فكانت المدارس والرؤى الفنية تتوالد بسرعة وبشكل متزامن وان هذه الحقبة هي التي شكلت الحركات التي بدأت تعطي الفن الحديث صفاته وشكله العالمي وعليه فأن الكثير من رواد الفن كان لهم الاثر في الكثير من النقاط المفصلية التي حدثت في مخطط تاريخ الفن وبالتفاوت مع حجم الدرجة الابداعية وخلق التمفصلات والانحرافات فضلا عن التحولات التي طرأت على مسيرة الفن بصورة عامة والحداثة بصورة خاصة من خلال الظهور الواضح للاساليب الفردية التي بدأت تشكل صورة العصر. وهذه الاساليب بدعت كل منها نمطا خاصا بها له القدرة على دفع حركة الابداع بأتجاه معين لخلق حركة او مدرسة، وتعدد الاساليب الفردية هو الذي اعطى هذا الكم الهائل من الإنتاج الفني المتنوع في عصر الحداثة. فاسلوب المستقبليين قام (بأنهم دعوا للتحرر من الأشكال الساكنة قائلين ان كل شيء يجري في حالة حركة، وحاولوا الثورة على المبادئ الكلاسيكية وخالفوا التكعيبين بأن قاموا بتقطيع اوصال الأشكال والتركيز عل جزء صغير منها واظهار الحيوية والديناميكية فيه وهو فتح الباب امام فكرة الصور السينمائية المتحركة ومن رواد هذا الاسلوب ايضا "بالا")[2] (شكل76) رغم انها حركة لم يتسن لها الدوام فترة طويلة من الزمن الا ان الاسلوب الذي اتت به كان له الاثر الكبير فيما بعد بالتأثير في الحركات اللاحقة من خلال ما أتت به من اساليب وهذا ما مكن الدادائية والسورياليه من الاستفادة من كل ذلك، كونها تعمد الى تحطيم الشكل للكشف

(1) باونس، مصدر سابق، ص 180.

(2) سوريو، مصدر سابق، ص 293.

عن الحركة والخطوط التي تتشكل منها تلك الحركة التي تؤول الى تحديد الأشكال وهذه الأشكال محكومة بشكل الحركة، فالرؤية قائمة على روح العصر من خلال التحول بالاهتمام بسرعة الحركة والتوالدات الاكتشافية الكهربائية منها والميكانيكية في اخرى وتغيير صورة العصر الذي ولدت فيه، وهذا بالتأكيد ما آلت اليه روح العصر والسرعة هي الدافع الرئيسي الذي خلق اسلوب هؤلاء الذين نظروا الى العالم على انه عالم اليوم وليس عالم الامس والتعامل مع الشكل بصورة التقاط لحظوي وتثبيت هذه اللحظات في تسابق مع الزمن وهذا ما نجده في لوحات بوتيشيوني (حيث التخطيط فعلا وسرعة ووثبة نحو المستقبل. حيث يفتح تحرر الخطوط في الرسم المعاصر والفضاء التصويري في المسارات الخلافية لحركة الرسام ويعادل هذا التحرر عملية الابصار الملقى على العالم حتى يكون منصرفا عن الغاية العملية للاشياء ويتحدى وضع الشكل وتنظيمه)[1].

ان كل الحركات التي بدأت في مطلع القرن العشرين كانت قائمة على مبدأ التجريد فكانت تتعامل مع الشكل في كل مرة على انه خاضع لسلطة التجريد وان التكعيبية والوحشية كانت اكثر الممهدات لولادة الفن التجريدي (ففي عام 1910 رسم "فايسلي كاندنيسكي" اولى لوحاته التجريدية (شكل77) لان الفن التجريدي يكون اما "التعبيرية التجريدية" او " التجريدية الهندسية" وكان رائداً للنزعة الاولى هو – كاندنسكي– ورائد النزعة الثانية هو – بييت موندريان (شكل78))[2] وان ظهور الفن التجريدي ما هو الا محاولة ضد الطبيعة التي اخذت منحا كبيرا في اواخر القرن التاسع عشر، فمن الممكن القول بأن هذين الفنانين هما من ابدع هذا النوع من الرسم رغم عملهما كل على انفراد ولم يكن لرسمهما خواص مشتركة من الناحية الاسلوبية. وان رواد الفن التجريدي احدثوا تمفصلا مهما في الفن التي اتخذت اشكالا تبتعد عما هو قديم فذهبوا لاستلهام الجوهر من خلال الشكل الهندسي، او الانسياق الى القالب الهندسي دون الاخذ عن الواقع. وهذا

(1) التريكي، المصدر السابق، ص 119.

(2) نيوماير، المصدر السابق، ص 149.

امتداد لما اتى به كل من سيزان وغوغان (لان فن الرسم قد ساوى دوما وعبر تاريخه الطويل ما بين التشابه وما بين اثبات رابط تمثيلي يوحد بين النموذج والموضوع المرسوم فقد ظل هذا الفن ذا بنية تمثيلية. ان هذه البنية التمثيلية لم تتحطم الا مع فن الرسم التجريدي)[1] ان ما اتى به سيزان من قوة في تغيير مسارات الفن كان فاتحة للتغيير واحدث تمفصلا وخلق انحرافا واضحا كان على يد كاندنسكي متخذا من خلال براعته الاكتشافية طريقا للفن جديدا اعطى احدى ملامح القرن العشرين وشكل الصورة قبل النهائية للحداثة التي اخذت تنشطر بسرعة كبيرة للتوالد الحركات والصرعات والفنون البصرية الحديثة لتطغى على كل ما هو سائد ولتحل محله وتغير المفاهيم نحو المعاصرة في التصوير بانصرافه عن محاكاة الطبيعة وابتعاده عن المسلمات المادية ومحاكاة الطبيعة جعله اكثر ايغالا في العوالم الداخلية والتعبير عنها حتى يرى البعض ان تحطم الفواصل بين الموسيقى والرسم كانت على يد كاندنسكي (شكل79) واعتقد ان هذا يشكل نوعا من ريادة كاندنسكي فهذا التحول بالعملية البصرية والذهاب بها الى ابعد نقطة في التعبير وفق تلك اللغة البصرية المفتوحة على كل الاحتمالات التأويلية من خلال تجريدية الشكل (فعملية التجريد هامة جدا في تكوين التصور الكلي وذلك لأن التجربة الحسية لا تحتوي الا على الجزئية لذلك كان من الضروري الارتفاع من عالم الاعيان الى عالم الاذهان)[2] والبدء بطرح الحس لدينا بصفات تعبيرية قد تصل الى ماتصل اليه الأشكال التي تعبر عنها بواسطة الموسيقى فالدرجة اللونية بدأت تعكس روحية تلك الدرجة الموسيقية وانطلاقه في عالم المعنى الكامن خلف المرئي في محاولة لفهمه (وان ما يمكن ان نفهمه هو ما يمكن ان ندركه والادراك يحتاج الى صياغة وتمثيل وعندئذ يستخدم التجريد)[3].

فان الصياغة والتمثيل هما اللذان يحددان من خلال درجة تجريد الشكل وبالتالي الذهاب باتجاه ادراك الأشكال وفق المعطيات الحسية والثقافية فالتوغل

---

(1) اردلان، المصدر السابق، ص 114.

(2) هويدي، يحيى، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، 1981، ص 183.

(3) لانجر، مصدر سابق، ص 42.

باللا تشخيص يعني الانفتاح بالمعنى وعلى العكس من ذلك فأن الذهاب نحو التشخيص يحدد المعنى لذلك فان (تاريخ الرسم يتجه من المشخص الى التجريد. ذلك هو تطوره وعليه تبقى اللوحة رغم انها مشبعة بالعوالم، حاضرا مطلقا ينبثق منه ما هو مرئي للاحساسات. وعليه فأن دحض المشخص سيحدد مغامرة الرسم في صلب اشياء العالم)[1].

وهذا ما كان يعمل عليه كاندنسكي في مراحله الأولى في صراعه من اجل الوصول بتجربته الى المنحى الذي يظهر ما هو كامن في دواخله (وبأعترافه ان الخلق الفني وتقويم العمل الفني ليسا عملية واعية اجمالا. فدافع الرسم عند الفنان يأتي من "حاجة داخلية" كما اسماها. فالفنان يقدم بعمله لمحات من الحقيقة الاكثر عمقا من العالم المادي الذي نعرفه)[2] فهو اي كاندنسكي يقوم كمن يلعب لعبة تفكيك العالم من خلال تقويض رموزه المرئية المتفق عليها ادراكيا واعادة طرحها من جديد. فهذا ما استندت عليه طبيعة الاسلوب الذي اوجده كاندنسكي، فقد كانت اللحظة الحاسمة في صياغة تجربته الجمالية بأن يفتح المجال الكبير والرحب للتأويل والدخول الى عالم المعنى اللامتناهي في تأويلاته. فأخذنا الى حيث الأشكال تذهب بعيدا بدلالاتها بعيدا عن كل اتفاق مسبق. وادخال المتلقي في لعبة فك الشفرة التي تنتج داخل عوالم اللوحة التجريدية. فغاية الرسام اصبحت مع المذهب التجريدي اكثر هلامية وتكاد تكون مجهولة وتكون محاولة الوصول الى المعنى من خلال المساحات التأويلية التي تكشف عن صورة العالم الجديد ورموزه. فالفنان هنا يقدم عالماً غير محدد العوالم فهو يطرح تعبيرات جديدة بصورة صياغة للغة العالم المعاصر ولكن من دون حدود تذكر او قوانين متفق عليها. وعليه فأن فن الرسم ذهب ابعد من ان يكون بصريا في تحول باتجاه فن الزمن قد يكون كاندنسكي او مبدعي التجريدية[*] عن قصد ووعي لكن الطريق الذي اكتشفه كاندنسكي كان كفيلا لمرور الكثير من المبدعين

(1) التريكي، مصدر سابق، ص 97-100.

(2) باونس، مصدر سابق، ص 203.

(*) انظر http://www.artlex.com/ArtLex/a/abstraction.html

والمكتشفين في خلق تمفصلات وانحرافات في حركة التجريد نفسه، وبالتالي في سياق الفن عامة. ومن هذه المكتشفات كانت على يد "مالفيتش 1878– 1935"* ذو النزعة التجريدية الهندسية الذي اسماها "السوبرماتية" ويعني بها – اولوية الاحساس الصرف – وهذا المذهب الذي اخذ يحدد بدقة اكبر ما سيؤول اليه فن القرن العشرين وشكل حداثته ممهدا لعملية الانصهار والدخول في الحياة اليومية من خلال الفنون التطبيقية حيث تشكل مفهوما مواكبا وطبيعة المجتمعات الحديثة والتي سيطرت على شكلها الطابع الصناعي وكان لهذا المذهب الاثر الكبير في احداث التفرعات وظهور مذاهب مستوحاة من روح هذه النزعة الجديدة والتي اسست نفسها قريبا من اللون بعيدا عن التشخيص. وكذلك ما اتى به "مالفيتش – واوزنفان – وديلوني "حيث حصل تحول ملموس من خلال انبثاق مدارس تطبيقية وفنية، مستندة الى المفاهيم التي قادتها التجريدية الى الوجود "البيوريزم – الاورفيه – الباوهاوس" وعليه فأن ما ابدعه مالفيتش لا يقل اهمية عما فجره كاندنسكي "فالفوقيه" هي الهدف الاكثر وضوحا في نسق التحولات عند "مالفيتش" فلوحته "المربع الاسود على ارضية بيضاء 1915 (شكل80) اوضحت المدى الذي سارت به تجربته التي كانت اكثر رفضا للعالم المادي في تجربة كاندنسكي وبالتالي التحول في رؤية الأشكال كاد الكثير من التحولات الفنية في شكل الرؤية الحديثة حتى دخلت في صميم شكل العمارة وتخطيط المدن.

فالهولندي "بيبيت موندريان" (شكل81) كان معاصرا لمالفيتش وهو ايضا من رواد التجريدية الهندسية التي كان لها الاثر الكبير في صورة العالم الحديث وعليه فأن اسلوبه كان نابعا من توجهه نحو التشكيلية الجديدة التي اخذت منحا اكثر مما جاءت به كل من التعبيرية او الرومانسية لأن الشخصي لم يعد هو الهدف بل الذهاب ابعد منه والعمل على تحطيم الأنا وهذا ما عمل عليه موندريان. فقد كان يسعى الى الحقيقة من خلال اسلوبه التجريدي. والنظر الى الطبيعة لا

(*) انظر – http://www.productionmyarts.com/arts-en-profondeur/20e-siecle/malevitch-carre-blanc-sur-fond-blanc-fr.htm

على انها واقع الى العالم بشكل اختزالي يصل درجة من الرؤية التي تتشكل على انها اشكال من الطبيعة لكنها واقعة تحت تأثير التحليل الرياضي لصورة العالم وهذا كله يجسد من خلال العلاقات البنائية رياضيا. وهذا يمثل الاساس الحقيقي للمادة التي يتشكل منها العالم الطبيعي المدرك وحتى النظرة الجمالية ضمن هذا الاسلوب الفريد تنطلق من النظرة الرياضية بين العلاقات التي تتحكم بطبيعة تكوين الأشكال من الواقع العياني الى ما وراء الواقع، وبالتأكيد يتحقق هذا الشيء من خلال اسلوبه الفني غير المألوف او المتداول فنيا. فالغاية رياضية والوسيلة ايضا رياضية وهذا التشابه جعل من تجربة موندريان تأخذ طابعاً جمالياً نادراً ومتمايزاً لدرجة احداث انعطافة واضحة في سياق الفن الحديث تكاد تكون مؤثرة حتى يومنا هذا.

ويؤشر الباحث ان الانعطافة او المفصل الذي احدثته التجريدية هو بحق الاكثر انحرافا في تاريخ الرسم منذ عصر النهضة لأن قوة التجريد التي امتلكت تلك القوة الضاغطة في احداث التغييرات والتحولات وابداع الاساليب الفردية، والذهاب الى اعمق نقطة في عالم الذات للوصول الى الاستقلالية في الفن وبدء حركة الاكتشافات على انها ضرورة العصر) لأنه اصبح كل ما هو متداول ليس بريادي وعليه فأن القرن العشرين هو بحق عصر انفجار الريادات والاساليب الفردية. بالرغم مما عصفت به الحرب العالمية الاولى كان له وقع الصدمة في حياة البشر وخاصة الفنانين لذلك ولدت ما يعرف بالحركة الدادائية – والتي اتت في اعقاب المستقبلية وهي رد فعل عما جرى في العالم من اثار الحرب العالمية الاولى حيث اصطلت الحرب الفنانين والادباء بلهيبها فتولاهم العبث واللامبالاة ورسموا الأشكال التي لا تعني شيئا. في حركة فنية متمردة على كل شيء في الحياة. ولدت هذه الحركة في زيورخ في مقهى عام 1916 على يد بعض الفنانين الشبان كرد فعل عما جالت به الحرب لكنها لم تدم طويلا وذلك لعبثيتها وان رواد هذه الحركة – ماكس ارنست – هانز آرب (شكل82). وكانت لوحة "عارية تهبط السلم "لدي شامب" (شكل83) والتي تحسب على المستقبلية ايضاً فضلا عن لوحته الشهيرة

"الموناليزا بشاربين"(شكل 183) وهذه الحركة رغم عمرها القصير الا انها تركت اثراً كبيرا من خلال استخدام متعدد للفن في اغراض متنوعة فهذا "جورج كروس" " الذي استخدم النقد الاجتماعي من خلال الفن وكذلك "اوتوديكس" (شكل84) الذي جسد موقفه اتجاه الحروب وفضاعتها. وهذا "هانز آرب" الذي كان مصرا على اقتحام الصدفة بقوانينها غير المدركة وجعلها جزءا من الفعل الابداعي. ومن الذين له الاثر الكبير واسلوب مؤثر في سياق حركة الفن الدادائي "ماكس ارنست"(شكل85) الذي كان اكثر مخاطبة للاوعي الاكثر شيوعا، والاقل وقوعا في شرك الهلوسات الخاصة.

ومن الحركات التي كان لها الاثر الكبير والبالغ في حركة الفن الحديث هي "السوريالية" فنجد في مقدمة "اندريه بريتون (لمعرض ماكس ارنست 1920 – انها القدرة الرائعة للامساك بواقعين متباعدين على نحو متساو ومن غير الى مادون مجال تجربتنا لكي نستمد من تجاورها شرارة – حيث يطرح بريتون مفهومة ذي الانعطافة الفرويدية، الذي استثمره بروح من الخيال واللاعقلانية. ولفظة "سورياليه" اي فوق الواقع)[1].

ان التعبير عما وصل اليه بيكاسو في مفهوم ما فوق الواقع كانت بداية التوغل في هذا الطريق لاكتشاف اكبر لفهم نفس المفاهيم كلها اكتشافات انطلقت في كل مرة مع عالم فوق الواقع، فالبحث في التجريدية والمستقبلية والدادائية وصولا الى السوريالية التي بدأت تجسد هذا الانحراف في اوضح صورة من اشتقاقات للتمفصل الريادي يستند الى مدى الغور في عالم فوق الواقع واعطاء صورة القرن العشرين او الفن الحديث كانت الحاجة الى البحث عن الظواهر اللاشعورية للنفس المتأثرة بآراء العالم النمساوي "سكموند فرويد". نجد السوريالية لها جذور نجدها في عالم فنانين قدامى مثل المصور "بوش 1462– 1516" (شكل86) و"بروجل 1530– 1569" (شكل87) ويعد بحق رائدها وبشر بعودتها

(1) فرانكلين، مصدر سابق، ص 131

الايطالي"دي كيريكو 1888– 1978" (شكل88). واول من التحق بها "بول كلي" (شكل89) و"شاجال " اذ بدأ الكشف عن تحرر الغرائز والمكبوتات بالخروج عن واقع الحياة ان اعمال "دي كريكو" تعد اولى امثلة الفن السوريالي وكذلك اسلوب "شاجال" (شكل90) الذي ارتكز على الشاعرية ولكن بطريقة تكاد تكون غير منظمة. فالسورياليون كانوا كل له اسلوبه الفردي الذاتي في غور عالم العقل الباطن والانزياح نحو العزلة (فبالافادة من طريقة بريتون في التعبير الفني القائمة على رمزية التصوير المحررة من الحلم)[1] والسوريالية تقوم بمحاولة الفصل بين عوالم مختلفة والكشف عن واقع اخر من خلال العلمية التجريبية والكشف عما يجول في العقل الباطن وفرض المنعكسات النفسية الداخلية في احتواء اساليبها الانسانية والتي تتحول باتجاه اسلوب فردي وهذا ما كان عند الكثير من رسامي السوريالية فهي التي تحقق فيها بأن روادها ليس هم من اكتشفوها حقا بل هم من اضافوا اليها شيئا ولو بعد حين فهذا "بول كلي 1879– 1940" الذي عده الكثيرين بجوكر القافلة السوريالية كان فنه مبتكرا. يطرح المشكلة ذاتها مثلما فعل كاندنسكي في محاولته لاخضاع الفن لقوانين الطبيعة منطلقا دون ادراك مسبق من اقصى حالة بدائية ممكنة. ان اصراره على ان يكون الفن وسيلة الوصول الى الحقيقة العليا الاساس اهله بثبات لموقع وسط بين معسكري السوريالية والتجريدية. وان تقنية الشبه تلقائية وإشاراته ورموزه المبتكرة قريبة مع الممارسات السوريالية اما "خوان ميرو 1893–1983" (شكل91) الذي شارك في المعرض السوريالي 1925 اكثر سوريالية منهم جميعا. كما وصفه بريتون حيث انزوى الى عالم الطفل فكان اسلوبه استعادة للذاكرة ونصف حلم اما "سلفادوردالي 1904 – 1989" (شكل92) الذي طور السوريالية بحسابية اكثر من كونها عاطفية خلاقة بافتراض حالة هستيرية وصياغة اوهام المختلين عقليا ولكن بوعي[*].

(1) المبارك، عدنان، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، وزارة الاعلام، بغداد، 1973، ص76.

(*) انظر: باونس، مصدر سابق، ص 239–245.

ان ما جاءت به السوريالية كان كفيلا بأن تأخذ مكانة متمايزة في القرن العشرين كونها اجتازت كل الحالات السابقة التي كانت تحاول الوغول الى عالم اللاوعي ومحاولة الجنوح بالخيال. فهي من كسبت الصدارة الفنية في حصولها على اعتراف الفن باللاوعي وعليه فان مثل هذه الابداعات الاكتشافية المبتكرة بدأت تفرض نفسها وتنصهر في عالم الفن وتصبح جزء من الشبكة الفنية المعاصرة. ان انبثاق السوريالية ما هو الا انفجار الخيال البشري من مناطق كان الوصول اليها صعبا. وان عملية الدخول الى العقل ولكن في خدمة ما يفرزه الواقع الذي لم يرتبط بالعقل وتعد هذه واحدة من اهم خصائص السوريالية حيث (تمايزت السوريالية كحركة عن جميع المدارس المعاصرة الأخرى في الفن. ففي الحقيقة خلقت انفصالا تاما مع كل تقاليد التعبير الفني المقبولة)[1] وهذا الانفصال كان سببا وراء خلق التنوع في الرؤى والوغول في الذاتية منطلقة من الكثير من المفاهيم التي جاءت بها الحركات الفنية في بداية القرن العشرين فهي احدى نتاجات الحرية في الفن التي جاهدت التكعيبية والتجريدية لولادتها. وهي من اكثر المدارس التي رفضت الرتابة لأن (العدو الحقيقي للجمالي هو الشيء الرتيب المبتذل)[2]. فهي بحث دائم عن خبايا العقل ومحاولة الغور في ظلمات اللاوعي وهذا ما فسح المجال امام ولادة اساليب ابتكارية كتلك التي اتى بها – كلي – ميرو– دالي – وهذا الاخير رغم انه لا يعد مكتشف السوريالية فانه يعد من اهم روادها وذلك داخل مفصل السوريالية لما احدثه من تأثير حيث (ابتدع "دالي" في نطاق الفن السوريالي – نظريته الجديدة المسماة "البارانويا النقدية" وهي نوع من الهلوسة تبعث المصاب بنعمته على ان ينسب الى الاحداث والظواهر ما ليس له وجود في الواقع الا في خياله وعالمه الباطن. وهذا النوع من الهوس في تفسير الظواهر هو الذي اتخذه دالي اساسا لاسلوب محكم في التعبير الفني)[3] وهذا ما اعطاه تميزا اسلوبيا غاية في الذاتية في رؤية العالم وحقيقة الواقع المنطلق من عوالم لم يطرقها إلا هؤلاء القلة

(1) ريد، حاضر الفن، ص 96.

(2) ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا ابراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963، ص 73.

(3) نيوماير، مصدر سابق، ص 189.

انظر الفروتاج Smith , stan , the artist's manual , macdonald , London 1980 , p 26

من المبدعين الذين يحملون صفات المكتشف الاول وبالتالي فأن تلك الأساليب الفردية تكون وليدة الريادة والحركة الريادية يجب ان تظهر من خلال ولادة اساليب لها طابع التفرد في الفن فماكس ارنست من السورياليين المتمايزين والذي اتى باسلوبه المتمايز الفروتاج(*) Forratage والدخول في منطقة الكولاج ايضا وهو متنوع الاساليب.

ان الفكرة التي ساهمت في اسناد دور ريادي لهؤلاء المبدعين هو ذلك العنصر الذي طبع مسحته على جبين السوريالية الا هو "التغريب" وهو الذي يمكن من مشاهدة عوالم وفق رؤية جديدة من خلال المزيج بين العوالم ونقل الكائنات من عالمها الخاص الى عالم اخر اكثر غربة عنها لخلق تلك الرؤية والقضاء على كل ما هو مبني وفق تصور طبيعي.

ان لوحة "الغجرية النائمة" (شكل93) التي رسمها عام 1897 الفنان "هنري روسو" سوريالية لكن تعذر تفسيرها في حينه. فهذه اللوحة كانت احدى المؤثرات لخلق السوريالية بعد ثلاثين عاماً وبالرغم من ذلك لم يحسب روسو على السورياليين كونه ابدع الفن الساذج، لكنه يعد بلوحته هذه واسلوبها النادر في حينه رسالة تنبيهية للآخرين في محاولة الكشف عن رؤى جديدة وهو بحق يكون قد سبق زمانه في ايصال المعنى الذي اصبح مؤثرا بعد زمن طويل وهذا يعد من احد المفصليات الريادية التأسيسية لما يعرف بعد حين بالسوريالية، التي سارت في موازاة الفن التجريدي. واضيف هذا الرسام الى قائمة المبشرين بالسوريالية اسوة بشاجال – ودي كيريكو – ويعود الفضل الى كل الذين سألوا اسئلة محيرة وساذجة وبليدة وهناك (عالم اخر تعكسه اعمال "ميرو" الذي وجدت فيه السوريالية –نقطة انطلاق اشتقاقية – وهو من وضع فهرس لا ينضب من الارشادات انطلاقا من الواقع)[1] وهو

(*) Forratage: اسلوب فني ابتدعه ماكس ارنست، تأثيرات ملمسيه بوضع قطعة من الورق فوق سطح ملمس مناسب مثل الخشب المعرق وبحكة باستخدام قلم الرصاص او إصبع من الطباشير ينتقل الملمس إلى سطح الورق وهكذا يتمكن الفنان من إنتاج تأثيرات ملمسيه فنية غير تقليدية

(1) امهز، مصدر سابق، ص 185.

يعد من الذين غزوا السوريالية بأسلوبية خاصة كانت فيما بعد من النقاط التي عجلت بولادة السوريالية عام 1924 واصبح احد اهم الظواهر السوريالية كما حصل مع سلفادور دالي. وكانت هذه عوامل لمفتاح السر الى مختلف الابداعات التي اولدت الحركات الحديثة.

فقد حلت (نيويورك عام 1940 محل باريس عاصمة للفن الحديث بعد نزوح عدد من الفنانين الاوربيين مثل موندريان – وليجيه – ودوشامب – وكانوا بمثابة الالهام للفنانين الامريكيين)[1] وهو التاريخ المرجح لظهور الريادة التاسيسية للفن الحديث في العراق. لذلك نجد ان التطورات او التحولات التي طرأت على الفن في الغرب رافقته حركة تحولية انطلقت الى كل العالم، وإن مرحلة ما بعد السوريالية التي شهدت التحول في الفن وفتح باب الحداثة على مصراعيه وبسرعة مذهلة في توالد الاساليب وتأسيس الحركات والصرعات الفنية. والتي تؤثر تنويعات الريادة الاسلوبية لابرز اعلامها "ارشيل غوركي وروبرت موذرويل".

"جاكسون بولوك" 1912 – 1956 (شكل94)[*] الذي ابتدع في تجربته ما يوازي ظهور (الفن الامريكي عالميا – مجموعة من اللوحات تشكل ذروة ما يسمى "بالتصوير الحركي"واندريه ماسون ومحاولته الوصول بالإحساسات التصويرية الملموسة تمكنه من العودة الى الحركي)[2] ويرى الباحث فيما بعد ان مدى التطور الذي لحق بالفن العراقي المعاصر جراء تأثره بالرسم المعاصر اولا بأول وكان سباقا في هذا المضمار، فأن تجربة بوللوك في اربعينيات القرن العشرين تظهر واضحة في اعمال "اكرم شكري" (شكل95) وايضا في اربعينيات نفس القرن. اي بفترة معاصرة لما يقدمه بولوك في امريكا والباحث يؤثر هنا انه برغم السمة التقليدية الواضحة المعالم في استنساخ تجربة بولوك عند اكرم شكري الا ان هذه التجربة تقدم معاصرة (لبولوك) فانها تعد خطوة ريادية في نقل ما يدور من تحولات فنية غربية

(1) باولس، مصدر سابق، ص 251.

(*) انظر http://www.artlex.com/ArtLex/a/abstractexpr.html

(2) امهز، مصدر سابق، ص 208.

اولاً بـاول حيـث بتنـا اليـوم لانعـيش مثيلاتهـا بـرغم التحـولات الهائلـة في مجـال الاتصال ان التطـور العـالمي لحركـة الفـن الحـديث لم يكـن فـن التصـوير في العـراق بعيداً عنهـا وانمـا موازيـاً لـه بل لصيق لما يحـدث في الغـرب اي بمعنـى هنـاك تطـور وتحول تزامني في فن التصوير العالمي.

على اننا نؤثر هنا ان التعبيرية التجريدية سيما في تجربة بولوك الـذي يعـد من ابرز اقطابها ومؤسسيها ساهمت في اعطاء الذات (المنتج) للعمل التشكيلي مكانـة مختلفة عن ما سبق سواء مـن حيث الـدور (المادي) لشخص الفنـان في انجاز العمـل (الانفعـالي الحركـي) او مـن حيـث طغيـان الذاتيـة بمقوماتهـا المتنوعـة علـى المنجـز الفني وهو الموضوع الذي لم يكن من السهل تلبسـه وتقمصه بطريقـة فاعلـة مـن قبـل مقلـدي العمـل الفـني ووسـائل انتـاجه[*]. فكانـت مـراحـل التحـول الابـداعي في الرسـم بأن يأخذ منحا جماليا ونسميه لا موضوعيا و(الفـن اللاموضوعي الـذي اسـتند الى خلـق وابتـداع اسـاليب غايـة في النـدرة وبدرجـة عاليـة مـن الذاتيـة مـا حقـق انفجـارا اسلوبيا في اواسط القرن العشرين فاتحا الباب بأن يرئـد الفن كل من لديـه القـدرة على الاتيان بشيء جديد، لأنه ان لم يكن كذلك فأنه سـوف يـذهب باتجاه الإنتـاج المتجدد الذي بدأ يشكل سمة عالمية للفن)[1] فمثلـه (ظاهرة اخرى قادت اليهـا اعمـال بولـوك ومعظـم الاعمـال الـتي تمثـل هـذا الاتجـاه الفـني "التصـوير الحركـي" هـي ظاهرة التحول الكلي في مفهوم المدى الفضائي التشكيلي. فهو لم يعـد هنـا مرتبطـا او محـددا بنقطـة مركزيـة واحـدة)[2] فـان الاخـراجـات الـتي ذهـب اليهـا بولـوك مـن خـلال معالجـة الفضـاء وتلـك الفطريـة الـتي تخلـق خطوطـاً واشـكالاً هلاميـة في محاولة لضغط الفضاء عن عمد، نجده من قبـل كبـدايات تحـاول ان تنقـل لنـا هـذه الافكار الـتي تحقـق الفضـاء والمنظـور والتعامـل مـع سطح اللوحـة وكـان في محاولـة سـيزان ان يرينـا نفـس تلـك الفكـرة الـتي امتطاهـا بعـد ذلـك السـورياليين، الا ان بولوك اول من اظهرها بخصوصية عالية وبقصد مـدرك، فكانـت قفـزة نوعيـة في آليـة

(*) انظر – تليمة، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الادب، دار العودة، بيروت، 1982، ص 18-19
(1) givigio Ramella، by Laura Viottar، MC gnewliell، London – paris، 2005 ، pag 43.
(2) امهز، مصدر سابق، ص 209.

إنتاج العمل الفني من خلال ما يعرف بالتعبرية التجريدية (وبفضل مزاجيته من ناحية، وبفضل النظريات التي آمن بها. ومعظمها وليده مزاجيته، من ناحية ثانية فأن بولوك يعد فنانا شديد الذاتية، فالحقيقة الداخلية بالنسبة له هي الحقيقة الوحيدة)[1] وان هذه الذاتية الشديدة هي من تحكم على هذا الفنان وتجربته من كونها ابداعية ذات اطر جمالية تظهر حدود التحول التي احدثته في اطار ما يعرف بالتعبيرية التجريدية وابداعاته التي ساهمت في ايغال الفن في المعاصرة وسيكون له الفضل في الكثير من التحولات التي شهدها الفن اذ بان الحرب العالمية الثانية. فيعد "هانس هوفمان (شكل96) الراعي الكبير لمدرسة الرسم في نيويورك اذ كانت اعماله تمتاز بالجرئة التي تواكب جرأة الفنانين الشباب.

ان الريادة اوالتحولات التي طرأت على مسارات الفن وتمفصلاته(لم تعد تشكل تغييرات جوهرية اذ اخذ الفن بتحديد صورة الفن المعاصر وباتت العملية التجريبية اهم سمات الفن المعاصر)[2] في هذه المرحلة وان نقاط الابداع الريادية اخذت تنحصر وتتفرع بشكل عنكبوتي من قلب تلك الحركة التي تمركزت في قلب دائرة الحداثة مكونة التأثير والتأثر. ان ابدع تلك الانحرافات في سياق الفن الجديد كانت نتيجة توجه الفن واغراقه يوما بعد يوم في ذاتية متفردة. وان لعنصر الحرية وتوفير الاجواء الحاضنة للفن الحديث الاثر الكبير في تفرعاته وغزارة انتاجه وسرعة تحولاته حتى تكاد تكون مجهرية بدرجة عالية فالتحول في الفن الحديث اخذ يدخل ضمن حقل معقد جدا فلسفيا من خلال التعددية الفكرية والتداولية العالمية فأن صورة الفن اليوم اصبحت هي صورة العالم. ولكن من خلال انطلاق الاساليب الفردية والبحث عن رموز وحلول للتشكيل البصري في صورة جديدة لها القدرة على ان تكون ذات اثر يفرض تحولا قهريا في حركة الاساليب، وان هذه الفرادة ودرجة غرابتها وكونها اكتشافا هي من يجعل الهدف الريادي هو المظهر الذي يقصده كل هؤلاء المبدعين المصرين على الاكتشاف والذين يرفضون

(1) سمث، ادوارد لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995، ص 29.

(2) Doug Aitken , Art now , pob , taschen , new york , 2005 , pag 302

تلك الوسائل او الاستعارات المتداولة في الفن. وعليه فأن التعبيرية التجريدية ومن قبلها السوريالية دأبت على تلك التعددية الاسلوبية. فالفن (اللاشكلي هو "الرفض لكل مشروع" لكل تداول، لكل فكرة مسبقة، والاستسلام للمزايا غير المنظورة نسبيا للحركة والمادة. فأن هذا الاتجاه قطع كليا مع طريقة التمثيل التقليدية)[1] ممثلا في اعمال "هنري ميشو"[*]. وان اشد تلك الفنون حداثة وفيها طابع اكتشاف ريادي تلك التي انفتحت في احتوائها لرؤى عالمية وتأثيرات حضارية مشكلةً تلك الاعمال الابداعية التي فرضت نفسها على انها حركات حديثة ولدت في رحم الحداثة المنتج الكثير الفاعلية والديمومة التي ابدعتة مفاهيم لم تكن سائدة. ان رواد هذ الاتجاه ذهبوا في اتجاهين مشكلين (نوعين من الرسم التعبيري التجريدي الاول يمثله بولوك وفرانزكلاين ووليم دي كويننغ، حيوي وايمائي، والنوع الثاني يمثله مارك روثكو فهو اكثر تجريدية واكثر سكينة)[2]. ان هذا التنوع كان نتيجة الاطر التجريبية والاختبارات الفنية لايجاد سبل جديدة في الخلق الفني وهذا ما اعتمدت عليه الرؤية الفنية في بداية القرن العشرين محققتا بعدا رياديا ضمن العملية الفنية. من ناحية الابداع والاكتشاف الفني وبلورة رؤية بحثت عن اسم لها ووضعت نفسها ضمن مسمى الحداثة.

ان الاسلوب الفني اصبح مع ما اصبح عليه فن الرسم يجسد طبيعة اسلوب التجربة ذاتها سواء كانت تحمل مفاهيم متأثرة بنتاجات سابقة وانحرفت عنها او انها شكلت نفسها بطريقة غاية في التفرد والذاتية فالربع الاول من القرن العشرين هو المرحلة التي حدثت فيه اهم الانجازات وان ما تبقى من القرن العشرين كان بحاجة الى استيعاب الابتكارات الحاصلة في الربع الاول منه كما يرى بعض منظري الفن يؤيد الباحث هذه الفكرة لأن رؤية الفنانين الجديدة هي من مكنتهم من استمرار وجودهم الفني ومن ثم ديمومة الفن لأنه عادة يكون في طبيعة الاشياء

(1) امهز، مصدر سابق، ص 204-206.

(*) هنري ميشو زار الشرق الاقصى عام 1933، وجان فوتريه وفو لسي والامريكي مارك توبي الذي زار بدوره الشرق الاقصى سنة 1934 وكذلك قاد الى التصوير الحركي.

(2) سمث، مصدر سابق، ص 33.

وبعد ذلك التوجه بمسيرة الفن نحو الحداثة. فنتاجات هذا القرن اقدحت روح العصر الذاتية التفرد مشكلة صورة العالم. لأن دائما هناك انحرافات في حركة الفن لكنها جميعا لم تخرج عن سياق الفن الحديث من خلال (الفنان الذي يبحث عن الوسائل الشكلية ليعبر عن الاشياء المهمة لديه ولا يستطيع ان يلجأ الى الأشكال والرموز والتركيبات التعبيرية نفسها التي استنفذت معناها وفقدت سحرها بسبب شيوعها المفرط واستعمالاتها المتكررة. عليه ان يجد تركيبات جديدة للمفردات التشكيلية تملك تأثيرا جديدا ومباشرا اومرادفا في الاهمية لما يريد قوله)[1]. فان التعبيرية التجريدية بدأت انطلاقات تخص الذهاب بالاسلوب بعيدا الى حيث المادة والبحث عن تعبيرات المادة وما تشكله من طروحات رغم انها مهمة فأنها تشكل الخطاب الجمالي للعصر من خلال ابداع العوالم الذاتية كما عند "مارك توبي" (شكل97) الذي عمل على ان تكون لغته عالمية من خلال اعماله التي تذهب عكس ماتصبوا اليه التعبيرية التجريدية بواسطة الغور في عالمه الداخلي لغرض الكشف عن الشعور والبدء بضخ عاطفي وذاتية عالية. ان التحولات التي بدأ يحدثها فناني القرن العشرين لم تحدث تحولا بالمعنى العام للتحول، فالانحرافات التي تحدثها ريادتهم الجمالية، نابعة من البحث عن كل ما هو جديد وغير مطروق وان كثافة المطروح والحرية المفرطة جعلت من هذه الأساليب الفردية تأخذ شكلا يطلق عليه مفهوم الريادة الأصيلة وانما يطلق على اسلوب كل واحد منهم بالظاهرة فالفن الحديث هو فن الظواهر، وهذه العوالم التي ابتدعها فناني هذا العصر لم تعد تحدث تغييرات جذرية درجة تغيير صورة الفن والعالم بقدر ما هي تشكيلات من الظواهر المتزامنة في خلق صورة العالم المعاصر. فكل تجربة فنية انما تشكل ظاهرة بها شيء من الريادة حسب فرادتها ودرجة تأثيرها لكنها ذات حركة داخل المفهوم العام الذي حدث على يد بيكاسو او كاندنسكي وعليه فأن التوالد الريادي له درجات فجميع الذين لهم القدرة على الابتكار ويحدثوا مفاصل تقود الى انعطافات في الفن هم روادا ولكن بدرجات فمنهم الاصيل الذي يخلق تمفصلا

(1) لوينر، نانان، حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1987، ط1، ص 232.

تاريخا ذو انعطاف كبير ومنهم من يتأثر بهذا المسار الجديد ويحدث تمفصلا داخل ذلك الانعطاف وحجم الريادة يكون تبعا لقدرتها على التاثير.

شكلت نتاجات هؤلاء المحدثين ظاهرة فنية لها طابع ريادي يتضح لاحقا في نفس المضمار الذي تحدثه فهذا وليم دي كويننغ (شكل98) الفنان الذي يقف جنبا الى جنب بجوار بولوك ابداعا ينم عن موهبته المهمة بين الفن الاوربي والامريكي وكان ممهدا لفن "البوب" وان هذه التمهيدات التي ميزت رسوم دي كويننغ جعلت من اسلوبه رائدا في خلق انحرافة جديدة في الفن وهذا هو المدى الريادي الذي حققته تجربته التعبيرية.

ومن الاساليب الفردية الأخرى التي كان لها الاثر الكبير في التأثير على انماط الفن الحديث فيما بعد هو ما قدمه "مارك روثكو" (شكل99) الذي ذهب باتجاه اللون جاعلا منه العنصر الذي يشكل اللوحة وطارحا المعنى ومحققا رؤياه الشديدة الذاتية التي غادرت الى اقصى حالات التطرف الاختزالي فمارك روثكو 1903– 1970 وبارنيت نيومان 1905– 1970 (شكل100) من الرسامين الامريكان الذين اسسو لأن يصبح اللون هو محور الرسم في القرن العشرين، ان اسلوب روثكو الذي جاء بمعادلة موضوعية في تولد علاقات اللون وهذا الاختزال الشكلي وتمركز الشكل عند المستطيل وانه المحور الذي تقوم عنده فضاءات تبعث بروئية تفصح عن مخزونها الباطني الذي يجعل المشاهد هو المحرك التأويلي لولادة الألغاز وكشفها وطرح سحر العلاقات اللونية التي تشكل شبكة مسبوكة المظهر وان سر قوته هي في ابداع تلك الدقة اللونية، وان المبدعين الذين بدأوا في نحت انجازاتهم في اواخر الاربعينيات كانوا في سباق ابداعي بسرعة كبيرة قاصدين مختلف الاساليب في محاولة لخلق الانحرافات والتمفصلات خاصة وان الفن الحديث كان قد اعطى الضوء الاخضر لتلك الغزارة الاسلوبية التي تفرعت طرقها الابداعية(*) (لأن الرسم بعد عام1940 يمكن ان يعرض في تطوره وارتقائه

(*) 1947 كان رحل السورياليين حيث تركوا فراغا في امريكا ملئته بعد حين جماعة الفنانين الامريكيين الذين وضعوا الاسس الجيدة للفن الامريكي فيما بعد ويمؤثر سوريالي امثال بولوك –توبي– دي كويننغ –مونرويل –روثكو.. واخرين.

فورة من البحث والتجربة)[1] وان التجارب الفنية التي جاء بها فنانو هذه المرحلة وبالاخص الامريكيون منهم جاءت به السوريالية من تأثير له الفصل في التنوع الابداعي والاكتشاف في سواء كان على مستوى الرؤية بمستوييها الذهني والتقني والمستوى الذي اخذ بيد التقنية كي يطرحها على انها هي من يمثل روح العصر في عملية الابداع الفني وتشكل السباق الريادي وخلق تمفصلات ومستويات الفن التصويري[*] كما عند موذرويل(شكل101).

ان التنوع اصبح كبيرا في معالجة المضامين التي حظيت في اهتمام الفن الحديث ولكن الهدف المنشود كان دائما هو ان تكون معالجات ذاتية قائمة على رؤية محددة حسب طبيعة التجربة الفنية التي يمتهنها الرسام. وان الفنان هو من يحدد شكل التجربة، ففي هذه المرحلة ذهب قسم من الفنانين باتجاه اللاوعي سيما من خلال تناول مخدر المسكالين مضافا اليه وعيا في محاولة لخلق عالم فني اكثر مما هو فطري مطلق، كما في تجارب بعض التعبيرين التجريدين الذين ارتكزت تجاربهم على اظهار نتاج اللاوعي[**] والتتابع التلقائي عند" ميشو وفرانز كلاين وهوندرتفاسر" . في الخمسينات والستينات خلق تخصصاً اسلوبياً[***] يعطي مكانة ريادية اوسع ثم رصد تشعباتها في حركة التشكيل العالمي لاحقاً ومنها في الفن العراقي المعاصر بتجارب متنوعة.

ذلك ان هدف الفنان في هذه المرحلة هو خلق رؤياه من خلال البحث عن صرعة تأخذه ابعد مسافة ممكنة عما وصل اليها الاخرون. فالاساليب الفنية هنا لم

---

(1) مولر، جوزيف أميل، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1988، ص 13.

(*) روبرت موذريل الذي يعتبر منظم التعبيرية التجريدية من خلال سلسلة "مرثيات الجمهورية الاسبانية" وهذا يفصح عن مدى التحولات الذاتية في الفن الامريكي في معالجة ما هو تاريخي او اجتماعي من خلال معرضة عام 1944، واتسع نشاطه 1948 وهو مثال لأزدهار الرسم الذاتي في امريكا.

(**) نتاج اللاوعي كما عند هنري ميشو وجورج ماثيو وهوند رتفاسر وفولس فضلا عن مارك توبي ونيكي دوشان واخرين، فدأب معظمهم على ان تكون لوحاتهم نتاج مطلق لحالة اللاوعي وكذلك تناول مخدر المسالكين كما حدث مع فولس وميشو.

(***) فأسلوب ماثيو جسد ظاهرة مميزة هي الحركة اثناء العمل ونيكي دوشان استخدم البندقية في تفجير الالوان على اللوحة وغوتز يصور بواسطة فرشاة بحجم مكنسة وبروستل الذي اتبع الكتابة الخطية.

تكتف بأن تشكل نفسها في رؤية فنية حسب بل الوغول الى ابعد نقطة في اللاوعي هو من اعطى اللوحة الحديثة تلك الغرابة التي نيرت عموم المنجز الفني المحفوظ في المتحف او الذهن وتوسعت مع محاولات المبدع خرق القوانين والانظمة في محاولة لخلق الانساق والتحول بالاساليب عبر التاريخ كما حدث في تجربة بوش 1552 وبروغل 1561 وما نتج عنه فيما بعد من المدرسة السريالية التي بدأت تتوسع لتجعل هذا المصطلح تنشده العمليات الفنية منذ اواخر الاربعينيات من القرن العشرين. فاللون اصبح اكثر تأثيرا لخلق المظاهر التي تشكل طبيعة الأشكال الفنية والذي تطلق تعبيراته من خلال ما يتمتع به من تجريدية تساعد على اظهار تلك الخاصية الاكثر خصوصية في الفن الحديث وهي التغريب ان "اللاموضوعية" الصفة الملازمة للطابع التجريدي العام. فالتعبيرية – التجريد الغنائي – الآلية – البقعية – التصوير الفعلاني او التصوير الحركي. والانطباعية التجريدية – او السوريالية التجريدية اوالصور الجدران – اللوحات البنيوية – اللون الواحدي– البناؤية ومصطلح اللاشكلي تنضوي تحته كل هذه الاساليب.

فالاتساع في المدى الريادي هو ما اعطى شكل الفن في القرن العشرين والفن الذي يرتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة وهو ما سيقود الى تمثيلات شبيهه بالأشكال دون ان ترتبط بأي شكل. ان الفنان تخلى عن الدراسات الاولية المعدة سلفا. ولا يهتم سوى بما يولد اثناء العمل. استنادا للمادة. هذا العمل (يقود الى اللاشكل الذي يصبح محاولة لبلوغ الصورة الفنية المفهومية ما قبل الشكل)[1] ان الشكل او اللاشكل هما العنصرين اللذين يدوران حول بعضهما في سياق فني خالص من اجل الاتيان بما تفصح عنه اللوحة من لغة ذات طابع جمالي قائم على الحسي والعاطفي في نفس الوقت انفتاح تأويلي كبير من ناحية طرح المعنى. وان المشاهد هنا اجبر على الدخول في صميم اللعبة التي تفرضها العناصر الشكلية البصرية التي تفرزها اللوحة بعد ان كان متذوقا

(1) ن. ك. غي، الصورة. المنهج. الطبع، التفرد، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص 253.

فنيا اصبح معبرا عنها ومشاركا الفنان الانفعالات الداخلية المشتركة ذاتها. وكل ذلك ضمن التوالدات الريادية في زمن الحداثة وفي الكثير منها كان وفق ابداعاً تقنيناً مؤسساً عليه رؤية الفنان الذاتية (فالصورة الجدار التي توصل اليها "اميل شوماخر" و"فاتونتر" وهي طبقة كثيفة من اللون تحويلها وتلوينها الى ما يشبه الجدران القديمة. وهناك تقنية متشابهة في نتائجها اتى بها "فيلليفليه" و"دوفرين" وتقوم على مبدأ نزع الالصاق)[1] ان الخمسينيات هي مرحلة البحث عن الاثار التقنية التي تعطي مظهرا جديدا وملمسا لم يكن معهودا عبر التاريخ الفني. فأخذت حركة الريادة بأن تذهب الى تنوع الابداع الريادي وهذا التنوع هو من مؤسسات الفن الحديث التي بصمت القرن العشرين بهويته الاسلوبية التي شكلت قطيعة هائلة مع تراث الرسم العالمي.

وهو الامر الذي يتكرر عند (جان دويوفيه(شكل102) الذي سلخ نفسه عن الفن الاوربي وتحول يستوحي الفن السوي، غير المهذب، غير الناضج، كان غير عابئ ان سميت لوحته تجريدية او لا. فقد ابتكر لغة صورية جديدة في سلسلة صوره المسماة "مسامية البناء" بالحقيقة اليومية اثارت اهتمام رسامي الستينات)[2] ومن الذين تأثر بهم دوفوريه في اسلوبه هو ثوريته الذي ابتدع سلسلته الفنية التي سماها "رهينة" وهي من الاعمال التي اثارت الاهتمام كونها ابتكارية وكان ذلك نهاية الاربعينيات حيث انتقل تأثير عكسي باتجاه فرنسا، فكان "ولز" الالماني بمكانة "غوركي" في امريكا وكذلك "هارتونغ" الالماني الاخر الذي ترك بصمة واضحة في تحولات الحداثة الاوربية.

ان التحولات التي طرأت على الفن في امريكا ما كان يوازيه في اوربا من خلال التجارب التي ذهبت للتعامل مع المادة بشكل ابتكاري لخلق الصيغة التي تتبنى شكل الفن المعاصر في هذه الحقبة والتي تليها منطلقة من التأثيرات التي احدثتها العملية الفنية على يد بيكاسو وكاندنسكي ومن ثم السورياليين والافكار التي

(1) امهز، مصدر سابق، ص 219.

(2) باولس، مصدر سابق، ص 257.

طرحوها. وذلك الانفتاح الحر كان هو المؤسسة الحقيقية لكل ما جاء بعده من ابداعات وهي تشكل نقاط تحولية مؤثرة في حركة الفن. فالذي يدفع الى كون الفنان الحديث رائدا لم يعد ان يكون مبتكرا لدرجة تغيير صورة العالم كليا وتغيير مسار الفن بشكل جذري بل ان نتاج الربع الاول من القرن العشرين كان كفيلا باعطاء صورة العالم الجديدة وفنه الحديث وتزويده بما يحمله على توالد الابداعات من رحم بعضها البعض لكن كل حسب رؤيته الذاتية التي تمركزت عندها الحداثة (فرسام شخوصي انكليزي يمكن ان يصنف بين اكثر الفنانين المعاصرين تمايزا هو "فرانسيس بيكون"(شكل103) فضلا عن "بالثوس" الفنانان الوحيدان اللذان استطاعا ان يجعلا العمل الشخوصي في سياق المضمون الاوربي المعاصر وكلاهما من الغرابة والفردية يمكنهما من ان يكونا مؤثرين في الفن المعاصر)[1]. اذن فأن التفرد والتغريب من العناصر التي تشكل الريادة الاسلوبية الحديثة اذ لم يعد الفن هو رسم الزيت على القماش بل اصبحت المادة التي تتحكم بشكل اللوحة وهي من يساهم بفاعلية باظهار التعبيرية وخلق الأشكال، والتحول الذي طرأ على الملمس ساهم في خلق طابع بصري اختص في فنون الحداثة، وهذا عند الكثير من الرسامين الذين ذهبت تجاربهم في اربعينيات القرن العشرين الى استهلاك الكثير من الخامات وتنوع كبير في معالجات المادة على سطح اللوحة مثل اعمال "البرتو بوري" الذي كان معرضة الاول عام 1947 حيث اشتهر باستخدام مواد مختلفة من الجواريب ونتف الملابس الخرقة والخرقاء وكذلك الخشب والبلاستيك والمعدن، وهذا ما اعطاه تأثيرا رياديا او خلق انحرافة بسيطة وسط الكثير من الانحرافات في مسيرة الفن المعاصر. فضلاً عن شيوع استخدام الكثافة اللونية والعجائن السميكة. ولكن بقي الهدف هو البحث عن اللاشكلي والهروب من الموضوع في اكثر الاحيان فهذا "راوشنبرغ"(شكل104) الذي اهتم بالبقعية وهو من فناني امريكا بعد الحرب العالمية الثانية كما ارتبط اسمه بحركة "البوب آرت"(pop art) وكانت تجاربه عديدة ومتنوعة وابتكاراته في استخدامه اشياء غريبة حيث يبني فنه منطلقا باتجاه اظهارات لها صلة بالواقع وسط عالمه اللاشكلي لتحقيق اتصالية ضمن الحداثة من

(1) سمث، مصدر سابق، ص 51.

خلال العلاقات الموضوعية مازجا بين ما هو اجتماعي في اظهار الفن الحركي غاية لأظهار حد فاصل بين التعبيرية والتجريدية والبوب آرت، الذي سيصل الى علاقة الفن بالواقع من خلال دلالته الموضوعية وعليه فأن توالد الحركات والاتجاهات الفنية الحديثة كثيرة وكبيرة مستندة الى ما جال به فكر الحداثة، وكيفية اعطاء الحق لهذا الانفجار الاسلوبي وهذه الرؤى الغزيرة والعمل بصورة قهرية على تغيير صورة الفن العالمي الى درجة ان يصبح التغيير والتحول ما هو الا احد عناصر الفن الحديث وجزء من تركيبته الدائمة الحركة والتغيير، وان درجاتها الابداعية تشكل النسق لا بل الانساق التي تحتلها اللوحة في كل مرة حتى وان كانت متزامنة فيما بينها وهذا يشكل صورة الريادة في الفن الحديث الذي هو انعكاس للزمن الحديث والمعاصرة ما هي الا تلك الحالة الدائمة التجدد لتصبح مع تغييرها لا نستشعر ذلك التحول لدقته ودرجة حركته التي تخدعنا لما تحققه من هدف الحداثة المنشودة. فهذا هو "نيومان" وطريقته الابداعية في التأليف الصوري الذي يجعل ما كان هدفا هو "العلاقات الداخلية" شيئا قديما وكلاسيكيا لما يحققه من خلق مشهد تصويري ساكن وثابت وكأن الحركة قد انقطعت، وهذه القطيعة ما هي الا سرعة الحركة التي تكشف عنها اللوحة الى درجة تصبح عندها لا نراها وهذا ما يدفعنا للتأمل. وكذلك اللوحات البنيوية على يد "سندربورغ" و"غوتر" والاسلوب الذي توصل اليه "فيش" الذي يتناقض مع اللاشكلي. ومن التحولات التي شهدها الفن من حيث التقنية هي تقنية – البصم والطبع – حيث اثار عاصفة نقدية وتساؤلاً كبيراً في اعمال "فرانز كلين 1960"(شكل105) وتوجد في اعمال الايطالي "كابوغروسي" والتصوير المعنوي الذي اجاده "شرايب " واعماله الالية والتحول نحو مفهوم جديد في الفن بأتجاه "التجريد ما بعد التجريد" ومن ثم "البوب آرت"(شكل 106) في الستينات الذي شكل انحرافة في سياق الفن الحديث وفرض من خلال غرابته وشعبيته في طرح الرؤى، وهذا ما جعله فنا قوبل بالرفض في محاولة للعودة نحو التجريد. وكان الذهاب باتجاه "الاوب آرت" الفن البصري على يد "جوزيف البر" الذي ارتبط بفكرة مالفيتش التي اعتبرت انذاك نقطة الصفر في التصوير. ويعتبر " البر" مؤثرا بشكل مباشر في الاتجاه

التجريدي والذي عرف بالتجريدية الجديدة الجديدة ويطلق عليه ايضا. "بالحد الصلب" وبعده اعمال "فرانك ستيلا" (شكل107) التي تجسد نمطاً جديداً في التفكير. فالممهد الرئيسي والمصدر المباشر الفعلي للفن البصري عند "برلوي- اليستيسكي- دوشان – وكان لهم تأثيراً كبيراً في انبثاق الفن البصري كما في اعمال " فازاريلي"(شكل108) الذي يعد احد اعمدة "الاوب آرت" و"بريدجت ريلي" وتوصل "سوتو" فيما بعد الى الظاهرة الحركية الثلاثية الابعاد بتفرد قاصدا غاية حركية ضمن الصيغ البصرية وادخال اللوحة في عالم جديد له قوانينه وتحركاته الخاصة ضمن السياق الحديث ويذهب باتجاه "الفن الحركي" حيث مهد له المستقبليون وتجارب مالفيتش ودوشامب فضلاً عن التقدم التقني والعلمي وظهور الصور المتحركة. وانتقل على صعيد اللوحة من خلال "توماس ويلغرد" الذي قادت تجاربه الى ما يعرف "بالفن الضوئي"(شكل109) ومن ثم ظهرت " الحركة السبرانية"(*) التي دخلت العمل على يد "شوفر" الذي اهتم بتعدد المواد وكذلك كان " لكاسبر جونس "(شكل110) "وروبرت روشنبرغ" الفضل يربط الحركات الفنية السائدة بحركة "البوب ارت" وهما الممهدان الحقيقيان لها. وهناك كثيرون منهم "فرانسيس بيكون" الذي قدم صورة خاصة وفريدة وغريبة للانسان المعاصر في مجتمع مدني والعودة الى الواقعية الجديدة. وكذلك الواقعية الاجتماعية ومن ثم الواقعية المفرطة – فغوركي (شكل111) – جرانوف – راديك – ابرز من وضعوا اسس مذهب الواقعية الاجتماعية. وهو ذا "غورتوز" الذي يستغل مكانة الفن في ايصال رسائل ذات صدى. والواقعية التجريدية على يد الامريكي "تشارك كلوز" الذي استعان بكاميرا ليصور من مسافة قصيرة حوالي (10 سم) لالتقاط مقاطعه الفنية. واستمرت التحولات في السياق الفني والابداع الابتكاري حتى ادخل الفكرة الفنية في الحيز الذي جعل منها مركزا بنائيا في اظهارالرؤية الفنية ومنها العبثية

(*) حركة فنية تهتم بالمنهج وكذلك الاهتمام بالزمن والضوء والفضاء للوصول الى المحركات واستخدام اشياء كانت حقيرة لكنها كثيرة التداول كعلب الشدار او القناني الفارغة.

الساخرة والنشاطات الفضوية التي مثلتهاحركة " فلوكس"(*) وهذا ما جعل الفن اكثر عالمية وتحطيم قيود الجغرافية.

فالانحرافات شكلت صرعة يرتادها الجميع وصولاً الى لا هوية الفن العالمي التي تمثلت باوضح صورها في فوضى الفلوكس وعبثيتها ومن ثم كانت في العودة الى النظام، كما هي اعمال "دونالد جاد" المكعبات البيضاء ثلاثية الابعاد وهو ما اطلق عليه "بالفن الاعتدالي"(**) والقائم على مبدأ الاختزال وهذا التوجه الاختزالي سيقود الى ما يعرف "بالفن المفاهيمي" الذي مهد له "اردينهاردت" والذي سيكون رائدا في قيادة الجيل اللاحق في تخطي اللوحة والتصوير. وان هذا التيار الذي انبثقت منه تيارات فنية في مختلف بقاع العالم كان قد مهد له فيما قبل "دوشامب" في بداية القرن العشرين وهذه التيارات كانت في معارض "1969–1974–1980" وعمل الفرنسي "ايف كلين" والايطالي "مانزونيي" في نشر هذه الحركة المفاهيمية ويعد نتاجهما حلقة الوصل بين الدادائية والفن المفاهيمي. الذي اخذ يجسد الفكرة ان تصبح آلة لصنع الفن. الذي يكشف عن التعبير في العلاقات بين العمل الفني والفكرة والتعبير. وتنوع تيارات الفن المفاهيمي اذ تحول الفن في نظر "كوزت وجماعته" "الى فن ولغة" (الذي يضعف الذاتية على حساب ظهور الشيء بذاته وتحول الفن الى ممارسة)(1) وفن الارض الذي يعبر عن التداخل مع الطبيعة واخذت الوسائل الفنية هي من يحول مفهوم الفن. واصبحت الصورة الفوتوغرافية جزء من العملية الفنية، اذ يذهب الأصل وتبقى الذكريات من خلال ما تحقق على ارض الواقع وطبع فوتوغرافيا لتكون هي العمل الفني. وتيار "فن الجسد" و"جوزيف بويس" احد ابرز فناني المفاهيمية وقد ابتكر نحتا اجتماعيا وضرورة الدمج الكلي بين الفنان والحياة. حيث اعتمد في نتاجاته على الجسد كأداة لتحقيق الرؤية الفنية. في محاولة لزعزعة العصر وخلق صور جديدة لها

(*) فلوكس وهي حركة فنية ظهرت في ستينات القرن العشرين وهي تنشد الانفتاح الحر في العالم في شتى مجالاته وخصوصا التخلص من الكبت الجسدي او العقلي. ولم يعد الموضوع مقتصرا على ابداع شخصي بالدرجة الاولى بقدر ما ذابت الشخصية في ذوات المجموعة

(**) الفن الاعتدالي: وهو فن ايديولوجي والتصوير جعل الاختزال العصري جذريا.

(1) Rubert L. Feuor , artist pigment s , Cambridge University press. 2001 , page 115.

معنى في نفس الوقت. ولكن مرحلة السبعينات شهدت ردة فعل على كل ذلك والعودة الى نظام التصوير في احادية اللون وعرف بأسم "ما بعد المفاهيمية" وهي اعمال روتينية وتكرارات بلا نهاية.

ان للتحولات الفنية السريعة التي احدثها الفنانون الذين أسسوا مفاهيما جديدة في الفن والبحث الدائم عن عنصر الابتكار الذي اخذ على عاتقه خاصية التفرد ونبذ كل ما هو تقليدي وتشكيل الفن الحديث على اساس تجريبي ذو هدف ابداعي يحقق مستلزمات الريادة وهذا ما اعطى شكل حركة الفن الحديث انحرافات وتمفصلات من اجل تحقيق الريادة التي تقوم على ما تحققه التجربة وتؤكده الاساليب في ايجاد كل ما هو غير موجود في الفن فالوصول الى فهم الفن الحديث وعلى ماذا اعتمد في تأسيس نفسه وانطلاقه في حركة تاريخية كانت من القوة للتحطيم المفهوم التاريخي للفن* وترحيل كل ما اصبح تراثا فنيا من اجل رسم شكل العصر حسب درجة التغييرات والانحرافات التي حدثت فيه وصولا لما يعرف بالحداثة.

(*) انظر /http://www.artlex.com

الفصل الثالث

الريادة في القرن العشرين

- مفهوم الفن الحديث والريادة
- الريادة في الرسم العراقي

الفصل الثالث
الريادة في القرن العشرين

1) مفهوم الفن الحديث والريادة:

ان فهم الحداثة بما له علاقة بمفهوم الريادة الجمالية في فنون القرن العشرين يتطلب ادراك فنون الحداثة التي اقترنت بتلك الدرجة العالية من التحول وقصد كل ما هو كفيل لخلق نماء وتحول في الاطر الفنية من اجل اعطاء تلك الصورة المحدثة (فالحداثة اساساً تحرر من ثقل العادات والتقاليد وابداع على جميع المستويات يخرج من المرجعية الضيقة ليؤسس قدرة متجددة على الانجاز المستمر نحو المستقبل)[1] وهكذا جاءت الحداثة كنظرة باتجاه المستقبل. الامر الذي دوَّر عجلة الفن بسرعة هائلة للحاق بحركة التحول والتغيير الطاغي على النسق الحضاري بشكل عام، فأصبح المستقبل هو الغاية التي انطلقت الافكار باتجاهه، فهذه الاتجاهات ابدعت طرق ومفاهيم لم تكن سائدة في الفن. والحداثة لم تأت من محض صدفة وانما هي النتاج الاخير لحركة التحولات الفنية والتي ساهم في نشاتها عامل الذاتية الذي اصبح مسيطرا على المسار الفكري لخلق الحداثة. اذن ان التوجه نحو الحداثة هو ايضا التحول من خلال الادراك، فالنظر الى حداثة الفن من خلال تغير طريقة التفكير، وان العقل اخذ يذهب بعيدا في عوالم جديدة كاللاوعي والجانب السايكولوجي وعليه فأن (العقل يختزل ما هو مهم ويحقق اتساعا وقوة عن طريق الادراك الحسي المتحول، اذ لم يكن هناك ثمة شيء سوى علامات غير منتظمة)[2] فالابتعاد عن التراث والتقاليد والتأثر بكل ما اصبح اليوم كلاسيكيا، لأن الانقطاعية هي جوهر الاتصال الذي فرض نفسه في اظهار صورة الحداثة (لان كل نموذج حضاري وكل فعل من افعال السلوك الاجتماعي يتضمن صراحة او ضمنا معنى الاتصال)[3] فالذهاب بعيدا عن حقيقة

(1) التريكي، مصدر سابق، ص 10.

(2) روجر، فرانكلين، مصدر سابق، ص 100.

(3) هوكز، ترنس، البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، بغداد، 1986، ص 115.

الشكل البصرية والنظر الى الواقع من وجهة نظر جديدة ثقافياً وظهور عامل مهم وحاسم في حركة الفن هو عنصر "التغريب" كل ذلك جعل من الفنون البصرية تتشكل وفق مفاهيم تختلف عن سابقاتها وتلبس لباس ما يعرف اليوم بالحداثة فكلما توغلنا في الحداثة كلما فعلنا الانقطاع عن الواقع و(الذهاب الى مناطق اكثر ندرة وغرابة من خلال المخيلة الابداعية وولوج اللاوعي والتاثر بالمنجزات والاكتشافات العلمية فضلاً عن التنوع الابداعي)(1).

(فالحداثة هنا هي تأسيس العقل واقتحام المجهول حتى يكون مفهوما ومعروفا. وهي ربط المجهول بالمعلوم وربط الاشياء ببعضها والاطاحة بتكونها وعملها وعلاقاتها حتى تكون انساقا يمكن للمرء ان يفككها ليفهمها)(2) فالعامل الذي بدأ معه مفهوم الريادة بالتبلور كان المنظور وتغيير الانساق هو العامل الذي فتح الريادات الجمالية في القرن العشرين الذي اعطى طابعا يكشف عن ما آلت اليه الذاتية في عكس صورة الفن الحديث. فالممارسات الفنية وحجم التداول داخل وخارج هذه الانساق شكّل الحداثة، فطريقة التفكير الجديدة اسست مفصلا غير مسار التاريخ وما هو الا نتيجة انبثاق هذه السياقات. فالتوالدات الريادية وتأثيراتها وتأسيس كما كبيرا من الاساليب الفنية التي لم تكن معهودة لأنها كانت تحسب في يوم ما من تعداد المجهول. فالغور الى اللاوعي هو رحلة اقتحام ذلك المجهول وتصوير خباياه وخلق اتصال بصري معه من خلال فن التصوير الذي يكشف عن طبيعة التمرد الفردي على التاريخ وكسر سياقه مرات عديدة من خلال الاصرار على الخلق الابداعي الابتكاري الذي يذهب الى اقصى مراحل التطرف في الذاتية والتفرد وهو ما يوضح طبيعة الاطر التي احاطت بطبيعة التجربة لتكشف عن الحجم الريادي وطبيعة الرؤية التي تجعل من بعض الفنانين روادا في هذا السياق الجديد والفن الذي فتح الباب امام الممارسة التي مكنت الكثير من فناني الحداثة ان يكونوا روادا بفضل ما وفرته الحداثة لهم من فهم او حرية في الاكتشاف الذي

(1) arnason.hh. ahistory of modern art.painting- sculpture-architecture-, pub Thomas&Hudson London 1977-, p 182

(2) التريكي، مصدر سابق، ص 15-18.

يجعل منهم رياديين. (فالحداثة ان يكون الفن في نصفه عابراً زائلاً ثانوياً وفي نصفه الاخر أزلياً ثابتاً لايتغير كما يرى بودلير)[1] وعليه فان الحداثة تجد تعبيرها في الثورات الشكلية للممارسة الفنية (والحداثة في الرسم تقتضي الوصول الى رؤية جديدة تسقط القيم الجمالية السائدة)[2] وهذا مايترتب عليه بان يكون الرائد هو التأثر الذي يناضل من اجل استقلال ذاته التي خضعت وقتا طويلا لمجريات التاريخ ومفاهيمه وآن الاوان لكي يحقق ذاته من خلال التمرد على الشكل وفك قيود التاريخ والابتعاد عن كل ما هو مألوف. فاللامحدودية وتلك النظرة الغير محددة للمستقبل ستمكن الخلق الابداعي من ان يخترق كل البديهيات والبحث عن مبتغاه الذي شكل من خلاله صورته المستقلة وتعطي شكل ذاتيته من خلال تلك الانبثاقات التي تشكلت نتيجة الابتعاد والانقطاع عن الواقع او المألوف في محاولة للكشف عن المعنى (فالعمل الفني ما هو الا تعبير عن معنى، او انفعال او أثارة حسية من الفنان باتجاه العالم الخارجي. وان قيمة العمل الفني المعاصر لا تقاس بموضوعه. وانما بما يستثيره من انفعالات جمالية)[3] فالفن الحديث يذهب الى اللاموضوعية في اكثر الاحيان ليجعل من نفسه مجهدا دقيقا للكشف عن الاطر الجمالية النابعة من الحسن بحيث ينتقل الفن بأسره لأن يصبح حواسيا من خلال ما هو بصري. فالفن ذهب ابعد من كونه لوحة تمثل الاشياء لا بل اقتحم الزمن حاملا معولة وباشر بتحطيم تلك الاواصر التي تشكل عمود البناء الذي اسسته الكلاسيكية بين المشاهد والرسام واللوحة، ليعلن استقلاله عن السياق التاريخي تاركا وراءه تلك الطريق وسالكا طريقا جديدة تمثل السياق الذي تحررت من اجله الحداثة معلنة الانفتاح الحر لتشكيل صورة العالم. واسس الصورة الريادة التي انطلقت في عصر الحداثة. وهذا لا يعني ان ننكر التراث او الماضي كما يرى بول كلي ان الفن الحديث لا يعني غياب الاثار الفنية. ولكن المشكلة هي في الهوية التي

(1) ليماري، جان، الانطباعية، مصدر سابق، ص40.

(2) بيتر، فوكنر، الحداثـة، ترجمة سلمان العقيدي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الرابع، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988، ص53.

(3) البسيوني، د. محمود، الفن الحديث – رجاله – مدارسه– اثاره التربوية، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1965، ص 20-40.

ترتكز عندها قوة الفن الضاغطة (فالرسام الحديث اخذ على عاتقه ان يذهب الى اخر نقطة في الادراك عبر مخاطر كبيرة. وعليه فأن مهمة الفن المعاصر ان يناضل ضد الايقونات السلفية ذات الجوهر التصويري. وهكذا كانت فرصة لثورات شكلية صورية مختلفة. تثير فينا احساسات تزعزع كل يقين الثقافة السائدة، وذلك بواسطة سحر تشكل الفن نفسه)[1] فالثورة التي احدثتها في الشكل ما هي الا محاولة للقضاء على كل ما هو مشخص، فدرجة الابتعاد عن التشخيصي هي التي تحدد الشكل المعاصر الذي تخلقه الرؤية المستقلة ذاتيا لتحقيق ماهية الفن الحديث وتحدد المدى الذي تتمتع به تلك الذات ودرجة استقلالها هو ما يحدد درجة الاثر الذي تحققه في حركة الفن وحجم المفصل الريادي ومدى تأصله (فالعمل الفني الاصيل انما هو ذلك الذي ينطوي على غزارة في المعنى. بل هو ثمرة الامتزاج الصورة بالمادة واتحاد المبنى بالمعنى)[2] فضلا عن الاساليب الفنية التقنية التي امتهنها الفنان الحديث هي من اخذت على عاتقه تلك البنى والايقونات التاريخية، فذهبت التجربة الريادية ابعد مما كانت قد ذهبت اليه اول الامر في جعل الموضوع التقني يؤسس لما هو رؤية فنية.

فالتحول الاسلوبي والتقني والرؤيوي هم من اطاحوا بنظام الفن الذي مركز نفسه ولخمسة قرون على يد هؤلاء الذين نظروا الى كل المفردات الشكلية نظرة خاصة لا بل نظرة تمتاز بالغرابة والتجريد والغموض وعدم الاكتمال واللاتعيين (فيرى كاندنسكي باننا نمر في احدى اعظم الفترات الخلاقة في تاريخ الفن وبأن الفنانين مساقون بقوة دافعة عظيمة "بضرورة داخلية")[3] فالضرورة الداخلية هي العنصر الاساس الذي دفع الفعل الابداعي باتجاه عوالم ذاتية في ظلمات اللاوعي وانطلاقا من الحدس باتجاه تحقيق شكل الفن الذي لم يكن سابقا مدركا وبهذا يغرس اسفينة في طريق الفن واضعا نقطة التغيير اتجاهه ويتبع به من يستطيع ان يرى قوة الاستدارة، ودرجة الرقي الريادي يكون تبعا لدرجة ندرة هذه

(1) التريكي، مصدر سابق، ص 100-101.
(2) ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، ص 44، وص 49.
(3) باونس، مصدر سابق، ص 113.

الاستدارة ومدى تأثيرها في خلق سياق جديد في الفن ومدى تحرير الاحساسات (لأنه يكفي الفن انه وسيط رائع للارتفاع بمستوى الاحساس)[1] وهذه الاحساسات محايدة الحضور الى درجة يراها دولوني هستيريا فيقول (الرسم هستيريا تبني هستيريا فالفن لا يعيد إنتاج المرئي بل يجعله مرئيا)[2] ان اعادة إنتاج المرئي لا يحفز احساسات الا تلك المعهودة او الاعتيادية الا ان الفن ومن خلال جعل المرئي يكشف عن خفاياه والذهاب باتجاه حقيقته اللامرئية (لأن قوة الفن لا تكمن في ما يقوله وحسب بل فيما لا يقوله ايضا اي فيما يرمز اليه ويوحي به)[3] فثورة الشكل انطلقت بعد ان ذهبت الرؤيا ابعد من البصري وعليه فأنه، عالم محصور الا على هؤلاء المبدعين الذين يمتلكون شفرة الدخول وجلب الصور التي تكون مادة غير مألوفة ومؤثرة فأن تجربة رواد القرن العشرين ليس بالضرورة انهم اقدم الناس في مضمار الفن بل هم اول الناس في اكتشاف كل ما هو جديد في الفن شريطة له حضور قاهر واسلوب يفرض نفسه ويحول مسارات الفن. فهذا "مارسيل دوشامب" الذي ظهر اوائل القرن العشرين امتد تأثيره حتى سبعينات القرن نفسه لما احدثه من تأثير ريادي قاد الكثير من التيارات والاتجاهات الفنية للظهور تبعا لما احدثه من اثر كان سببا للآخرين في عملية الخلق الريادي. ان ابداعه الفردي كان مؤثرا في فنون الحداثة وهذا يظهر مدى الخبرة التي افصحت عن مثل هكذا ابداع نشر طابعه في الفن (لأن رسالة الفن هي ان يعقل ويمثل الوجود بوصفته حقيقيا في تظاهراته اي في توافقه مع مضمون متماسك المنطق تجاه ذاته وله بذاته قيمته الذاتية. على الفن ان يكون حقيقيا. ان يحقق التوافق بين الخارج والداخل)[4] فالحقيقة المنشودة في الفن هي تلك العملية التي اتت من خلال الدخول على بناء الفضاء وخصوصا في المرحلة الكلاسيكية وتحطيمها والعمل على ادخال الانسان من خلال الرؤية الجديدة للفن والتي تقتصر على فهم للمعاصرة والانفتاح على البعد الزمني والوصول من خلال هذا التحرر الى البعد الجمالي الذي يعكس احساسات التجاوز

(1) العشماوي، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1981، ص 164.

(2) التريكي، مصدر سابق، ص 97-99.

(3) شيتا، محمد شفيق، في الادب الفلسفي، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980، ص 49.

(4) هيجل، مصدر سابق، ص 96.

بين الانسان والعالم وهذا بدوره يخلق صيغة جديدة في رؤية شكل العالم المعاصر. وعليه فأن (الفنان الحديث يلجأ الى الطبيعة لكنه لا ينتج شيئا مطابقا لها. فهو يسعى باستمرار لكشف رؤية جديدة تحمل طابعه الابتكاري)[1]. والابتكارية احدى المرتكزات التي تستند عليها الريادة في نشأتها فأن بالتأكيد هناك تجربة ريادية ولكن شريطة ان تترك اثرا او تحدث انحرافا وتمفصلا في سياق الفن الحديث وان تحدث اقل انواع الانحراف على اقل تقدير. فالدخول الى شبكة الريادة وتفرعاتها يكون وفقا لمدى حجم الفعل الريادي وخلق جميع التأثيرات من خلالها مستقبلا. فالمبدع في بحث دائم عن المتغير والا (لماذا لم يبقى الانسان ضمن مجراه الطبيعي؟ والجواب لان تيار الشعور عند الانسان يحتاج الى التوسع ويدخل بمغامرة لتحطيم النسب والدخول في عالم رمزي)[2] ان الضرورة التي فرضها الشعور في التحولات جعلت الفن يقاوم كل ما هو تاريخي في محاولة لفك الارتباط مع تلك المفاهيم القديمة وعند ذلك حصل الفن على استقلاليته وهذه الاستقلالية منحت الفن صور للمفاهيم الجديدة وامدته بما يحتاجه من مناهج تغني الداخل وتربطه بالحداثة. وان عملية الاستقلال لعمل حديث تستوجب حضوراً فاعلاً لذهنية لها القابلية على التحليل وبامتلاك شفرة الدخول للحداثة، وهذه نجدها عند الفنان لأنه يمتلك حل او فك شفرة العمل الفني وذلك جزء من الشروط الفنية المعقدة التي تنحصر عنده اي الفنان ويداخله منظومة عالية التشفير قادرة على فك الشفرات ايضا وعليه فان حجم التعقيد في هذه المشروطة هو ما يحدد حجم الشفرة ودرجة تركيبها وان اعظم اولئك الفنانين هم الذين يمتلكون الحلول للشفرات والذين يأتون باعمال تكون غير مسبوقة بالتأكيد سيكونو روادا لأن الفن لا يعطي نفسه بسهولة وميزته الغموض وهؤلاء (كلما ازداد العالم الواقعي نقصا في اعينهم ازداد عالمهم الخيالي روعة وبهاء)[3] وكل هذا في فنون الحداثة والغزارة التي طرحتها فنون القرن العشرين ما هي الا تلك الانبثاقات التي اقترنت بهؤلاء الناس

(1) البسيوني، مصدر سابق، ص 20.

(2) المطلبي، د. مالك، محاضرة لطلبة الدكتوراه في قسم الفنون التشكيلية، عام2002.

(3) سانتيانا، جورج، الاحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى البدوي،مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، ب ت، ص69.

ذوي القدرة العالية على الابداع الذي يكون ابتكاريا وميزته انه مؤثر ليس بالفنانين فحسب بل بتاريخ الفن بصورة عامة. اذن فهو عالم فيه انسان والانسان يعني الذات (والانسان ليس قبل كل شيء الا مشروعا يعيش بذاته ولذاته)[1] فالريادة هنا من حيث درجة الذاتية الخاصة به وسط العالم ورؤياه الفريدة الشديدة الذاتية. الفنان الذي يفصح عن رؤياه من خلال العمل الفني الذي يكون جزءا من اسلوبه الفني ويكون رياديا متى ما اصبح اكثر ذاتياً لأن (الفنان هو اصل العمل الفني والعمل الفني هو اصل الفنان. لضرورة وجود العمل الفني فهناك ترابط بين الذات والموضوع والواقع موجود في الحقيقة والحقيقة هي جوهر الحقيقي والجوهر الحقيقي هو صدق التصوير وهو كشف الموجود)[2] فالحداثة في بحث دائم ومتغير على الحقيقة واي حقيقية، تلك العميقة القابعة خلف المرئي والمنطلقة من ذلك الجوهر الذي يصدره اللاوعي. فالفن يجسد احدى الصراعات من اجل الحقيقة في رؤية العالم وشكله. وهذا لا يكون في الحداثة الا من خلال الحرية التي الزمت العالم على الانحراف من خلال الكم الكبير من الابداعات المفصلية في بداية القرن العشرين ان (الحرية هي ترك الموجود كي يوجد. لذلك فان الحرية هي ماهية الحقيقة)[3] وهذا يحقق كشفاً دائماً ومتواصلاً عن طبيعة الحداثة ومدى تحققه العناصر القائمة على انبثاقها، فالذاتية – والحرية – والاستقلال والتغريب والثورة الشكلية والتحرر والانقطاعية وضغوط التاريخ والسياق، كل هذه العناصر كانت لها الفاعلية في انبثاق الحداثة لأن هذه العناصر ذاتها هي من تدخل في تأسيس المفهوم الريادي لتجارب القرن العشرين. ومدى التأثير العالمي بعد ذلك في خلق اواصر ابداعية تربط فنون العالم الجديد. وكان لكل ذلك ممهدات سبقت ومهدت للتحول في الفن بخلق سياق جديدله وهو الحداثة (فقد كان القرن التاسع عشر مسرح التطور الصناعي والمعامل الاوتوماتيكية والسكك الحديدية والاكتشافات العلمية التي قلبت نظام الخدمات اليومية في المدينة رأسا على عقب فخلق اسواق

(1) سارتر، جان بول، الوجودية مذهب انساني، قدمه:د. كمال الحاج. ص 57

(2) هايدغر، ما رتن، اصل العمل الفني، ترجمة: د. ابو العيد دودو. ص 87

(3) هايدغر، مارتن، نداء الحقيقة، ترجمة: د. عبد الغفار مكاوي، 1977، القاهرة. 104

تجارية جديدة دفعت باتجاه سوق عالمية. متسعة لكل القوميات ولم تقبل اعمال الانطباعيين في اللوفر الا عام 1938 بعد مرور نصف قرن)[1] ومن ذلك نجد ان العناصر التي اسست الفن الحديث وما رافقته من حركة تحول عالمي في جغرافية الشعوب لذلك فأن (منبع الفن واساسه هو نزعة الانسان التي تمثل تجربته الحياتية. والتجربة الفنية التي هي في صميمها تجربة حياتية مستعارة تشكيليا. تنتج عنه حركة ريادية من خلال الابداع الذي بدوره اقامة جدل حيوي بين تجربة فردية وتجارب اخرى حاضرة وماضية فنية وحياتية)[2] فمن خلال هذه العملية الجدلية التي تفرض صراعا ما بين القبل والبعد تبدأ الريادة بالتحرك، وما ان تفرض نفسها كواقع عملي حتى تتمكن من اغشاء الما قبل وتحقيق الما بعد الذي يتشكل بدوره ان يكون جديدا وحجمه تبعا لدرجة ندرته وما يحدث من انحراف بعيدا عن السياق المعتاد للفن وخلق سياق جديد تحل فيه وتسير باتجاهه (فيرى "هربرت ريد" بأن لفظة ثورة غير مناسبة لوصف الفن المعاصر بل انها اكثر من ذلك لذلك اننا نلمس الان ابتعاد عن كل انواع التراث)[3] ان ما يراه البعض بأن الحداثة هي تلك القطيعة المفصلية مع التراث والتاريخ الفني، لم يكن هو هدف الحداثة فقد حصلت على تنويعات ممكنة تقبل التراث داخلها غير ان درجة ابتعادها عن التراث ما يحقق فعلا درجة الحداثة كما بين تجربة ماتيس وتجربة موندريان فتجربتهما مهدت لقيام الحداثة الا ان ذهاب موندريان بعيدا عن التراث اعطاه الحق لامتلاك اقوى الحلول لفك شفرة الفن المعاصر من خلال تلك المكامن الداخلية الضاغطة التي مكنته من الوصول الى الحل (فما يفعله الفنان هو ترشيد الذاكرة بكيفية تؤسس لديهم شكلا يخول الانفلات من استبدادية الموضوع. لذلك يرى انصار الفن التجريدي انه وان كان يبتعد عن الطبيعة، فانه يؤسس طبيعة اخرى تبدو خلقا او ابتكارا جوهريا في الاساس)[4] فالفن الحديث هو في بحث دائم

(1) بيطار، زينات، غواية الصورة. دار الملايين، بيروت، 2001، ص 94

(2) صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1985، ص 12.

(3) ماكفارلن جيمس، الحداثة، 1890-1930، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، 1987.

(4) المنيعي، حسن، عن الفن التشكيلي، شرح: محمد اسليم، المغرب، 1999، (انترنت).

http://aslimnet.free.fr/articles/tachkil.htm

عن الحقيقة واية حقيقة تلك الحقيقة الجوهرية البعيدة عن ما تراه العين بل ان سطح اللوحة لم يعد هو المكان الجوهري بل هو مجرد بوابة الدخول الى عالم الرؤية الذاتية فكلما جاءتنا من المجهول فأن الشخص الذي جلبها لم يعد مجرد فنان بل هو رائدا في وصوله الى عالم ظلمات الفن حيث الجوهر وعليه (فان ما يعيد الموضوع التصويري في الرسم المعاصر هو ضبط ظواهر فردية عابرة اما ظهورها كعناصر حواسية فهو يصنع جوهر الفن)[1] فجوهر الفن المعاصر هو ما يحدد شكل الفن المعاصر. والحداثة وان اختلف الاخرون في توصيفها وحتى اين، فهي تبقى المسيطر على صورة القرن العشرين وما كان فيها من ابداعات فردية وتجليات ذاتية واتساعا في المدى الريادي الذي اسس للكثير من محتويات الحداثة وصنع تشعباته والتي اشبه ماتكون تفرعاتها شجيرية كما في (شكل 138). فهي اي الحداثة هي عالم الابتكارات والانحرافات الفردية وهي تجسيد للتنوع الريادي الخلاق والمؤثر في توسيع وتشابك السياقات الفنية. والتحول نحو الجديد دائما. والقرن العشرين هو عصر الريادات الفردية والذي مكن العالم من ان يسير وفق اديولوجيا مشاعة وتحطيم الحواجز التاريخية وعولمة الفن وان اكبر الانحرافات والابداعات الريادية قد تاسس وفق ما اتت به السوريالية وان مرحلة الاربعينيات قد تبين شكلها نسبيا من خلال شكلها الجديد وخاصة ما عكسته تجارب الفنانين الامريكان خصوصا بعد الحرب العالمية الثانية.

وهذا ايضا متزامن من اثار فنية تجوب الفن العراقي في نفس او قريب من تلك المرحلة. لذلك فمن الضروري جدا ان نتوجه الى ما كان عليه الفن العراقي المعاصر ولنبدأ به منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية اي الاربعينيات.

(1) التريكي، مصدر سابق، ص 123.

2) الريادة في الرسم العراقي:

اختط الرسم العراقي سياقا حداثوياً شكل هوية الرسم العراقي منذ اربعينيات القرن العشرين وهذا بالتأكيد كان متزامنا لما يحدث في العالم من تحولات لتشكيل صورة العالم المحدثة.

وان الرسم في العراق لم يكن بمعزل عن هذه الغور. ومما لا شك فيه فأن تجربة الرسم الحديث بدأت مع عبد القادر الرسام وثلة من الرعيل الأول التي شكلت ريادة تاريخية كونها بداية فن الرسم الزيتي وكانت استنساخاً لما في الواقع نسخا حرفيا كمحاكاة تسجيلية التي تميزت بها تلك الرسوم، فالريادة في العراق تبدأ بالفعل عند انبثاق مدرسة بغداد للتصوير وعند رائدها "يحيى الواسطي"(*) من خلال مقامات الحريري (التي كانت من المخطوطات الادبية حيث اقبل على تزويقها في بغداد وكتبت بالقرن السابع الهجري والمحفوظة في المكتبة الاهلية بباريس حيث كتبه وزوقه الواسطي عام 634هـ 1237م (شكل112) وتعد من ابدع التصاوير التي وصلت الينا من مدرسة بغداد ويعد اسلوب الواسطي هو المثل الكامل للتصوير)[1] ان رسوم الواسطي كانت ابرز علامات الريادة بالرسم في بغداد فضلاً عن "عبد الله بن الفضل" نظرا لأهمية الابداع والابتكار في خلق صيغة الرسم وكانت مفصلا اعطى للرسم الاسلامي شكله الخاص وتشكيل سياقه الفني منطلقا من فكرة (ان النموذج في الفن العربي متمثل بما يوضع على جدران المساجد والقصور وقباب الجوامع ومنائرها حيث يقوم على تكرار النموذج والحفاظ على النسب رغم تجريدية الموضوع غير ان الخروج الاول عن المألوف كان يحمل توقيع "الواسطي" حيث كان الهروب الاول من النموذج والدخول في مرحلة التأسيس للفن العربي الحر)[2] وهذا ما شكل المفصل الذي قاد الى ظهور مدرسة بغداد. فالواسطي ليس

(*) يحيى الواسطي: يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي، الذي نشأ في مدينة واسط في القرن السابع الهجري 13 ميلادي، انظر: حسن، زكي محمود، التصوير عند الفرس، ص 27، طبعة اولى، 1936، القاهرة.

(1) حسن، زكي محمود، مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي، سلسلة مهرجان الواسطي، وزارة الاعلام، مطبعة تايمز، بغداد، 1972، ص 7.

(2) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد،، 1962، ص45.

رساما فحسب بل فنانا اضاف الى الرسم روحيته الخاصة وفهمه المتفرد في رؤية العالم انذاك فكان ان اتخذ الفن شكله وفق الطابع المفهومي او الصيغة المفهومية لفن ذلك العصر الذي شارك بطرحه الواسطي(الذي كان مؤلفا ثانياً للنص اكثر منه ناقلا من بيئة الادب الى بيئة الرسم. جعل منه متحررا على النحو الذي جعل من رسوماته تتسم بريادية في صياغة البنية البصرية لفن الرسم في بغداد انذاك فكان الرسم عنده يشكل فرصة سانحة لكبح الواقع بالاستناد الى الشكل البصري المتمتع بالاستقلالية عن انموذجه العياني)[1] وعليه فان تلك الخاصية التأليفية هي التي مكنت نتاجات الواسطي بان تاخذ طابعا ريادياً من خلال المفاهيم التي طرحتها رسومه مجسدة فرادة في الاسلوب فضلا عن الرؤية الاخراجية التي شكلت لهذه الرسومات مفصلاً خاصاً بها في تاريخ فن الرسم في العالم. وحتى يومنا هذا لما اعطته تلك الرسومات من خزين تراثي رفد الرسم في العراق لا بل ذهب ابعد من ذلك في تأثيراته العالمية لما تمتعت به من رؤية مجردة نقلت من التصوير بعيدا عن النزعة الطبيعية، وكان التحوير والتسطيح والاختزال هم المحرك في بناء الخارطة البصرية لمدرسة بغداد في ميدان الرسم (كان التسطيح من العناصر المميزة للفن الاسلامي ولذلك ابتعد كليا عن المحاكاة اليونانية الهلنستية ومن خلال مجموعة المفاهيم كان فنا جديدا ذا طابع خاص وشاعرية مميزة تعبر عن مفهوم اجتماعي)[2]. ففي الوقت الذي كانت تطبع فيه الرؤية في الفن اليوناني نفسها على النتاج الفني عبر التاريخ كانت مدرسة بغداد ورائدها الواسطي قد غيروا مفاهيم الصورة وفق مبدأ فرضته النزعة الشرقية ذات الطابع الاجتماعي والتي اختطت لنفسها سياقا لا يتقاطع والمفهوم الديني وقتذاك وعليه فأن (التخلي عن اجزاء من الجسم وعدم المبالاة بعلم التشريخ وعدم توزيع الضوء وبيان الظل، لوحدها كانت اسبابا في الكشف عن العبقرية في صنع حياة متخيلة اخرى)[3].

(1) الاعسم، عاصم عبد الامير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1997، ص 67.

(2) مكية، د. محمد، تراث الرسم البغدادي، وزارة الاعلام -سلسلة مهرجان الواسطي، بغداد، 1972.

(3) الاعسم، د. عاصم عبد الامير، مصدر سابق، ص 68.

الفن العربي الاسلامي ليس مرتبطا بما هو مرئي وعليه فأنه، نتاج ذو صبغة تجريدية وبدوره يصبح ذا مدلول غيبي حيث يذهب الى النظر عبر المخيلة الى غير المجسد او المرئي وخلق اشكال ذات دلالات مرادفة لمدلول الشكل لما هو عليه في الواقع وكل هذا كان حصيلة الضغوط الداخلية التي خلقت سياق الفن العربي الاسلامي من خلال الفنان نفسه. الذي يسقطها على الشكل الموجود في الواقع وادخالها ضمن عملياته الذهنية في محاولة لاستخراج نمط الصورة الذي يبتدعه (فصور الواسطي مرآة عكست حياة المسلمين بصورة عامة وحياة العراقيين بصورة خاصة في العصور الوسطى وارتفعت باسم الواسطي عاليا بين رجال التصوير في بداية العصور الوسطى واصبح زعيما لمدرسة واسط، واصبح مجددا ومبتكرا في نفس الوقت)[1] وهذا ما شكل تلك الصورة المتمايزة لاسلوب الواسطي عن الاساليب الغربية فأغفال المنظور والرجوع الى موروثات الشرق بعيدا عن الموروث الغربي المتمثل بحضارة الاغريق كان عاملا اساسيا في خلق ريادة الواسطي وتحوله من رسام في العصر العباسي الى مرجع مهم من مراجع التراث التي غذت الفن المعاصر في العراق بل وكان اكثر من ذلك من خلال تأثر الغرب نفسه اثناء تحوله نحو الحداثة بتراث الواسطي وفنون الشرق عامة من خلال المعارض التي اقيمت في اوربا اواخر القرن التاسع عشر. فالواسطي اختط نمطا جديدا يكاد يكون عالمياً لما يحمله من صيغة وتفرد وخصوصية فنية طبعت بطابع الشرق العربي او الاسلامي حصراً وهذا كله كان مخزنا ثراً لأغناء فناني الحداثة في العراق في اربعينيات القرن العشرين حيث (كانت مخطوطات الحريري ابرز ما عرضته المكتبة الاهلية بباريس في المعرض الذي اقامته سنة 1938 للفنون الاسلامية والتصوير خاصة)[2] وكانت هذه البدايات التي يرى بها رسامو الشرق رسوم الواسطي بعد ان طبعت هذه الصور وانتشرت في العالم. وهذا ما اتى على لسان جواد سليم حين عبر عن دهشته لما رآه من تلك الصور التي كانت بحوزه عطا صبري[*] وتمكن من رؤيتها بداية

(1) النعيمي، ناهدة عبد الفتاح، مقامات الحريري المصورة، وزارة الثقافة، دار الرشيد، بغداد،1979، ص 61.

(2) د.زكي محمد حسن، مصدر سابق، ص 22.

(*) انظر: آل سعيد، شاكر حسن، فصول تاريخ الحركة التشكيلية، ج1. ص 125

الاربعينيات فما كان الا ان حصل الرسام العراقي المعاصر على صور المرجع الاكثر اهمية في التراث العربي. ومنذ اكتشافها اواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين فضلا عن الفن الأوربي من خلال الذهاب للدراسة هناك. كل ذلك كان يعد مرجعا مهما في خط سياق جديد يعطي الفن المعاصر في العراق صورته وشكله الجديد، الذي داب الكثير من الرسامين العراقيين على خلق صورته الفريدة بين فنون الامم. ففن الرسم "بالزيت خصوصا" لم يكن فنا محض شرقي. فالفن في العراق تشكلت بوادره مع "نيازي مولوي بغدادي" في النصف الثاني من القرن التاسع عشرولكنها لم تكن تجربة تعتمد الرسم الزيتي. ومن بعده عبد القادر الرسام (شكل 113)، فلم تكن هناك آثاره تذكر كان لها الاثر الكبير في الربط بين مراحل التاريخ الفني.

فالريادة التاريخية كتسلسل زمني من خلال الرسم بالزيت على القماش كان مع عبد القادر الرسام فأقدم اثر بعملية الرسم كانت له وهذا هو التحول المهم في حركة الرسم في العراق اذ لم تكن قبل ذلك سوى اثار فنان اخر يعد اخر من جسد فن المنمنمات الا هو "نيازي مولوي بغدادي" والذي يعتبر هذا الفنان (اقدم شاهد على بوادر التطور الحديث في الفن العراقي خلال القرن التاسع عشر ويعتبر من جهة فن الرسم بالذات حلقة الوصل ما بين رسوم المنمنمات التقليدية في الشرق ورسوم اللوحات بالاسلوب الغربي)[1].

ان حركة الرسم الحديث في العراق تكاد تكون تقليديا لما جاء بالعالم من اللوحات الزيتية بتقنياتها واحجامها كان قد هيأ الاجواء الملائمة لمغادرة الفن التقليدي الاسلامي من خلال المنمنمات او من الخط التقليدي باتجاه عالم الرسم الحديث. (فكل ما جاء به عبد القادر الرسام ومن تبعه، كان هو التحول نحو العالم المرئي باعتباره المصدر الرئيسي للرسم)[2] هذا اذا ما نظرنا الى ريادة عبد القادر

(1) آل سعيد، شاكر حسن، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1983، ص46.

(2) نفس المصدر، ص 64.

الرسام على انها نقطة انطلاقة الفن الحديث في العراق والظاهرة التي احدثها كانت من القوة بحيث انها اثرت بالمرحلة الاولى او الثلث الاول من القرن العشرين حيث اصبح هو المرجع المحلي وتأثر كل من الحق به فكان له اثراً مفصلياً وهاماً لكنه ليس فريداً اذا ما قورن بالتجربة التي تحدث في الغرب. وكانت مجموعة من الفنانين من سار ضمن النسق الذي بدأه في العراق ومنهم على سبيل الذكر "محمد سليم – عاصم حافظ – محمد صالح زكي".

ان فن عبد القادر الرسام هو حصيلة وظيفته كضابط رسام في الجيش العثماني (فالرسم بالزيت وقواعده التكنيكية ومنظوره والاضاءة والتظليل كلها ابتكارات اوربية والفنان ايّ كانت جنسيته لن ينجو من تأثيرات الفن الاوربي وتطوراته)[1] وعليه فأن لطبيعة التحولات التي طرأت على حركة الرسم في اوربا وطبع مؤثراته على نمط الرسم العراقي من خلال الاحتكاك الحضاري. فضلا عن التحولات السياسية والجغرافية في حركة العالم وبدءاً منذ الحركة الاستعمارية فأن فهم منطق التوليف الفني الحاصل في تيارات الحداثة الاوربية والحضارات الافريقية والآسيوية واللاتين – اميركية التي بدأت تدخل نتاجاتها تاريخ الفن المعاصر وقد لاقى هذا التوليف صدى مقبولا في الذوق العام لأن الحركة الاستعمارية كانت تحمل النتاج الحضاري القديم والمعاصر في الاسواق والمعارض الجديدة وبالتالي دخلت سوق الاستهلاك الفني. ان الارث الاكثر عبئا على كاهل القرن العشرين هو مبدأ تبدل القيم الجمالية والاخلاقية اللانهائي والتي دخلت في صلب عمارته التشكيلية في فن التصوير. وظهور القوة الهائلة للسوق. وعليه فأن الحقبة الواقعة بين الحربين العالميتين الاولى والثانية واحكام السيطرة الاستعمارية على مجمل بلدان اسيا وافريقيا، وظهور معالم تيارات الحداثة في ثقافة وفنون بعض هذه البلدان(*) ولا يستبعد العراق من هذه المعادلة التي كان للأثر الاستعماري دوراً في الكثير من التأسيسات الحديثة من خلال روح التأثر الناتجة عن

(1) جبرا ابراهيم جبرا، الفن المعاصر في العراق، السلسلة الفنية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ص6.

(*) انظر: زينات بيطار، غواية الصورة، مصدر سابق، ص 72–81.

الاحتكاك والتقارب في المسافات الذهنية والمعرفية في حركة التصوير العالمي فلم تعد الامم تنتج نتاجات متفردة بل انتشرت حركة اللقاحات الحضارية في تأسيس صورة العالم المحدثة (والقائمة على شيئاً اخر غير التعبير عن النسق القديم الذي يؤدي الى بروز المجتمعات الديمقراطية القائمة على سيادة الفرد والشعب والمتحررة من سيطرة الآلهة وترتيبات المجتمع الموروثة وكل تقليد سائد)(1) وهذا لم يكن بمعزل عما يجري في العراق بل كانت حركة لتحول العالمي تلقي بظلالها على طبيعة النسق الذي بدأ يؤسس نفسه ولكن وفق خصوصية محلية.

فالحداثة في العراق من المؤسسات المتقدمة اذا ما قورنت بتحولات حركة الفن في الشرق العربي، ان حركة الفن او الناس الذين عملوا في مرحلة العشرينات والثلاثينات كانوا مدرسي الرسم في المدارس الرسمية الذين هيأوا الارضية لمجموعة من التلاميذ لينظروا الى فن الرسم على انه فن يضاهي الفنون الأخرى الدارجة محليا آنذاك كالشعر، ومن هؤلاء عاصم حافظ الذي أصدر في العشرينات اول كراس لتعليم الرسم وكان اول من اهتم بالجانب التربوي في الفن، فضلاً عن الحركة الفكرية والثقافية التي بدات في عشرينات القرن العشرين، فالمجالس البغدادية والدواوين تشكل نوعا من الملتقيات التي ساهمت في دعم وتنمية الثقافة والتحول نحو الثقافة بحتمية وبروز النخب التي لها الاثر الادبي والثقافي في انضاج الجو العام في العراق.

فكل من سار في الطريق الذي سار به عبد القادر الرسام هؤلاء هم الرعيل الأول الذي ساهم في ارساء دعامات الفن المعاصر في العراق. بالاضافة الى "عبد الكريم محمود ومحمد خضر ورشاد حاتم" ممن ساهموا في تدريس فن الرسم في المدارس ببغداد، حيث كان (عبد الكريم محمود من رسامي العشرينات واشترك باول معرض فني في العراق عام 1922، ومن طلابه حافظ الدروبي وجواد سليم وعيسى حنا وزيد صالح)(2) فكانت هذه المرحلة مهمة في حركة التحولات التي شهدها الفن

(1) أسليم محمد، مصدر سابق، ص 5.

(2) شاكر حسن، مصدر سابق، ص 82-93.

في العراق وفي ذات الوقت تجلت الصورة عن قبول شكل الحداثة ومسارها في العالم الغربي وعليه فأن الثلاثينات من القرن العشرين شهدت اول اعتراف رسمي بفن الرسم وارسل فيه اول مبعوث ليتلقى دراسته في معاهد الغرب (فأكرم شكري كشف عن محاولاته البكر في جعل العمل الفني سائرا في ركاب الرسم الحديث من خلال تاثره بتجربة الامريكي "جاكسون بولوك" فمع الاربعينيات كان الرسم العراقي تهيأ لاحتمالات التحول نحو الحداثة الفنية)[1].

ان الانجاز الحداثي في حركة الرسم العراقي كان من خلال حركة التدويل الفني وهو المحرك الرئيسي لحداثة القرن العشرين والعراق كان جزءاً من هذا التدويل وهو الاساس في ارساء قواعد جديدة وخلق نسق الفن الحديث في العراق فرسوم اكرم شكري التي تأثرت بتجربة "بولوك" ومعاصر لها في اربعينيات القرن العشرين رغم ان تجربته اسست على اساس المزج بين تقنية بولوك وموضوعة كويا "مايا" لكنها لم تكن فريدة غير انها بدأت تخط اولى اشكال الحداثة في العراق واعطاء الفن صورة لم تكن معهودة في العراق فاتحة الباب امام التفكير بشكل جديد ومغاير عما جاءت به تجارب الرعيل الاول. فهذه الانعطافة اعطت الملامح الاولى للتحول بعيدا عن المحاكاة والاقتراب بالخطاب البصري ليكون ابداعا ذهنيا ونمطا حديثا يشكل هوية الفن لهذه المرحلة وخلق تمايزه رغم محاكاته لما في الغرب. فحركة الريادة في العراق هنا لم تكن محاولة لخلق فن رسم عراقي مستقل ابداع فريد واكتشاف بكر في حقل الصياغة الابتكارية في العراق في هذه المرحلة بل كانت بوادر تأسيس ومحاولة للبحث عن صورة الفن الحديث في المشرق العربي سعيا وراء كشف حقل الرسم العراقي والنظر الى السياق الذي سيجعل منه عراقيا حديثا.

فحقل الشعر مثلا والذي كان متزامنا في تحولاته مع حركة الرسم كانت الريادة فيه (لم تكن ريادة بمعنى الابتكار الفريد، وانما هي مظهر من مظاهر المحاكاة الحديثة لما في الغرب)[2] فحركة التحول في الشعر الحر في العراق

(1) مكية، د. محمد، مصدر سابق، ص 91.

(2) المطلبي، د. عبد الجبار، حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الاصيل، ((مخطوطة))، ص 10.

كانت مواكبة للتحولات التي طرات في حركة الرسم وكل ذلك في مرحلة الاربعينيات. ان تأثر الرسم العراقي قد يكون من الجانب التقني ولكنه يختلف من حيث الجوهر لما حصل في الغرب. فالطابع المشترك الذي اسس لحركة الريادة هو الحداثة في الفن وهذا يؤكد بان القرن العشرين هو عصر الريادات الجمالية وولادة الاساليب وتشعب سياقات الفن لخلق شبكة الفن الحديث في العالم. وهذا كله حدث في حقل الرسم وكذلك في حقل الشعر لأن هذين الفنين ينبعثان من رؤية واحدة ويختلفان في الاداة فهذا اداته القماش والصبغة والاخر اداته الكلمات (فالشاعر المعاصر كان يعتمد وضع ما يستعيره من الغرب في اطار محلي تراثي، مغرق في المحلية والتراثية احيانا)[1] وهذه الاستعارة لم تحقق ما هو ريادي بمعنى الابداع والاكتشاف كما حصل في الرسم مع سيزان او بيكاسو او كاندنسكي رؤية الموضوع هي من حدد الشكل الأبداعي وهذه خصلة قد نراها ليس عند العراقيين فحسب بل عند الكثير من العرب عموما حيث (يتجه الفرد العربي المعاصر على العموم الى تحكيم المضمون على الشكل وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر الى الانشاء والبناء)[2] فالحركات الاجتماعية والادبية لا تخضع للمنطق العقلي فحسب وانما يتحكم في الكثير من تفاصيلها قانون التطور الاجتماعي. وعليه فأن الشكل يتحول حتى يأخذ شكل العصر الذي يولد فيه وبالتالي يقوم بتحريك مضمونه باتجاه مضامين ذاتية ذات طابع يكشف عن بكرية ما تؤول اليه. فهي معادلات داخلية تتفاعل باتجاه نتائج غير مألوفة فتنتج جوا من الغرابة فهي عملية تحول هائلة، اجتماعية وثقافية وحضارية. فالمعاصرة هي العناية بالمضمون من خلال التخلص من القشور او قيود الواقع فكانت هذه الفكرة العالمية قد بدأت تحرك صورة الفن في العراق فأصبحت ثورة محلية لتحطيم الشكل السائد وخلق رؤى جديدة تكشف من مضامين معاصرة (لان منبع الفن واساسه هو نزعة الانسان الى تمثيل تجربته الحياتية)[3] فبدأت عند الفنان العراقي بأن يدخل مفاهيمه الخاصة

(1) لؤلؤة، عبد الواحد، النفخ في الرماد، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص14.
(2) الملائكة، نازك، مصدر سابق، ص 47.
(3) صليحة، د. نهاد، مصدر سابق، ص 11.

في بناء نظامه الفني وفق ما آلت اليه تصوراته الذاتية وكان منطلقا من واقعه الذي كان يعيشه محولا اياه بواسطة معالجته المفهومية ومحليته مستغلا طاقته الادراكية لرؤية العالم الجديدة في محاولة للكشف عن الطابع الجمالي الذي تحمله تجربته الفنية والتي تشكل انعكاسا لشكل خبراته التي ذهبت جاهدة باتجاه الحداثة بحثا عن سياقها الخاص الذي يشكل فيما بعد شكل الرسم في العراق. وهذا كله نتيجة تفاعله مع المحيط (لأن كل خبرة هي ثمرة لتفاعل يتم بين المخلوق الحي من جهة وبين بعض مظاهر العالم الذي يعيش فيه من جهة اخرى. وهذه الخبرة تحقق لها نمط او نموذج ونسيج وبناء نظرا لأنها ليست مجرد فعل وانفعال او جهد ومعاناة على التعاقب.. بل هي تنحصر في صميم العلاقة القائمة بينهما)[1] وهذه التفاعلات انتجت نمطا هجينا في الرسم العراقي من خلال تفاعل المحيط المحلي والنمط الغربي في اخراج سياق الرسم الذي اسس في المرحلة الاولى في العراق. وخلق تفرده وخصوصيته الجمالية والموضوعية، تبلور هذا في مرحلة الاربعينيات فأخذ المناخ الفني يتجه لتشكيل صورته الحديثة وخلق رياداته.

فالتكتلات الفنية والجماعات واجواء التفكير الفني وتطوره وكانت اولى ملامح هذه الانبثاق تشكلت مع ولادة اول جماعة فنية رسمية عام 1941 وهي جماعة اصدقاء الفن (فكانت الاربعينيات فترة الاكتشاف والدهشة والتوقع فقد بدأت بهجرة بعض الفنانين البولنيين[*] الى بغداد بسبب الحرب فتعرَّف اليهم جواد سليم وفائق حسن وعطا صبري وغيرهم.. اذ كان بعضهم قد تتلمذ على يد رسامين درسوا عند "بييريونار" بباريس)[2] فضلا عن ذهاب العديد للدراسة في اوربا مع التأثير الذي تركه الرسامون البولونيون كانت محفزات لقفزة جديدة في بناء الصياغة الفنية للنمط المحدث والذي تحرك الجمع باتجاهه. فالتأثيرات التقنية او

(1) جون ديوي، مصدر سابق، ص 78-79.

(*) لاجئون هربوا من الحرب العالمية الثانية الى العراق- ياريما – مانوشا- جابسكي حيث كانوا ضباطاً بالجيش البولوني والتقوا صدفة بالفنانين العراقيين بالمقهى البرازيلي وبدأو يرسمون سوية مقاهي بغداد وازقتها هذا ما رواه الاستاذ نوري الراوي في مقابلة جرت معه في تاريخ14/ 8/ 2006(تسجيل صوتي).

(2) خالص عزمي، نزار سليم رساما، وزارة الثقافة والاعلام، دائرة الفنون، دار الحرية للطباعة، 1988، بغداد، ص 14.

الموضوعية او حتى في تشكل الرؤية الحديثة التي مهدت لفتح الافاق الريادية في حركة الرسم العراقي (فأن للبولونيين الأثر الكبير في تحولات الفن العراقي المعاصر)[1] وبأن اكثر من تأثر بهم هو جواد سليم وفائق حسن. كما يرى ذلك نزار سليم في كتابه "الفن العراقي المعاصر" حيث ذهب ان عد تواجدهم كان يشكل نقطة تحول في الفن العراقي المعاصر، على العكس من الباحث "احمد حسين"[*] حيث ذهب الى اعتبار هذه الصلات القريبة من الفنانين البولونيين، لم تترك اثرا مهما في الفن العراقي ويرى الباحث بأن وجودهم كان عاملا مساعدا في اظهار ما يجول في نفوس الرسامين العراقيين من خلال اثارة الحماسة والعمل على البحث الدؤوب.

فالفن العراقي كان يؤسس لنمطه الخاص فالأثر المهم في تلك المرحلة المتمثل في مجموعة اللوحات التي نفذها جواد سليم – نساء في الانتظار(شكل 114) –رجل في المقهى (شكل 115) 1943 – البناء 1944(شكل 116) حيث بوادر التحول باتجاه الحداثة. فضلا عن اهمية (المعرض الصناعي الزراعي 1931 فضلاً عن معارض جمعية اصدقاء الفن)[2]. وان تأسيس جماعة اصدقاء الفن يراه البعض هو نقطة التحول باتجاه الحداثة والبدء برسم صورة الفن المعاصر في العراق.

وان لها الاثر الكبير في ايجاد انطلاقات اكثر حداثة في تجربة الفنان العراقي وان اكثر فترة تحقق فيها هذا في عام 1943 من خلال العروض التي امتهنتها جمعية اصدقاء الفن فضلا عن تأسيس مجلة الفكر الحديث عام 1945 التي قام بها جميل حمودي فقد اخذت على عاتقها نشر كل ما يتعلق بالفن الحديث وكل ذلك مهد لمرحلة الانجاز في الخمسينيات وان حركة الانعطافات والتمفصلات بدأت تأخذ بعدا اكثر وضوحا من خلال بروز مجموعة من الفنانين التي كانت تجاربهم اخذت اشكالا متباينة وفي الكثير منها كان محاكاة لنمط

(1) مقابلة مع الاستاذ نوري الراوي 14/ 8 /2006 في منزله في الحارثية ببغداد (تسجيل صوتي).

(*) باحث وناقد فني عراقي مقيم في الدنمارك (انترنت).

(2) الحديثي، حمدي مخلف،اكرم شكري، وزارة الثقافة، دائرة الفنون التشكيلية، الدار العربية، بغداد، ،1982، ص7.

الفن الغربي) أذ ان بداية الاربعينيات فترة الاكتشاف الذاتية بعد ان تأثروا بحكم علاقاتهم الجديدة الشخصية بطبيعة الدراسة الفنية وفق الاصول الغربية وايضا وجود بعض الرسامين الاجانب في بغداد وعليه فأن فنانينا اوجدوا خطوطا عريضة لمتبعيهم تمارس خلالها تجارب جديدة في الرسم)[1] فالبعد الريادي هنا لم يكن خالصا في ابداع الأساليب وخلق نمط الرسم بقدر ما كانت تأثرا ومحاكاة للحداثة التي نشأت وفق ريادات غربية. فالتحول الاولي كان في صورة المنتج الفني كونه عراقيا ينتمي للحداثة الفنية ساعتها وكل هذا كان على اثر (الانفجار في الحركة التشكيلية الاوربية في القرن الماضي حيث انعكس في العراق بالفترة ما بين 1940 – 1958 وانصب جل اهتمام التشكيليين العراقيين حول التجارب الانطباعية والتكعيبية وامتلأت الاعمال الفنية بمحاولات عديدة في الاتجاهات الفطرية والواقعية والتجريدية والسوريالية واستعمال خصائصهما في الفن التشكيلي العراقي)[2] وكان هذا يشكل الجو العام لطبيعة النتاج الفني للرسم في العراق، مما دفع البعض بالتفكير في كيفية التوجه بالفن لنمط اكثر خصوصية له صلة بالابداع والاكتشاف لخلق تمايزاً عما يجول في العالم وقت ذاك في محاولة للانسلاخ عن محاكاة الفن الغربي الحديث فبرزت هنا اهمية التحول في الفن العراقي من خلال البدء بحركة شاملة امتهنها الكثير من الفنانين في فترة متزامنة ولكنها اختلفت من حيث الصياغة البحثية، فما جاءت به الخمسينيات كان مخاضاً لما طرح في الاربعينيات من عملية خلق ما يعرف بالهوية وتشكيل الاساليب في الرسم الحديث ومحاولة خط نسق عراقي وسط الانساق العالمية لرؤية الفن الحديث في العالم، وكان يسعى للتفرد في صياغة اللغة البصرية وخصوصية في الطرح واظهار نمط يرتكز على مرجعية شرقية وفق اخراجات حداثية تواكب ما جال في حداثة القرن العشرين. ولم يتمخض كل هذا بمحض صدفة بل نتيجة بحث دؤوب وطويل (فالفنانون العراقيون يتمتع الكثير منهم باطلاع واسع على تاريخ

(1) الربيعي، شوكت، فائق حسن، وزارة الثقافة والاعلام، دائرة الفنون التشكيلية، الدار العربية، بغداد، 1982، ص 19.

(2) الموصلين سناء، التعارض والاندماج بين التأثيرات الاوربية والتراث الثقافي العراقي في الفنون التشكيلية العراقية ما بين 1930–1958، "انترنيت".

الفنون حاولوا منذ البداية ايجاد رؤية فنية يتسنى لهم ان يسموها عراقية وهذا هو سبب رجوعهم الى النحت السومري والاشوري والتصوير العربي الاسلامي والمنمنمات والموتيفات الشعبية)[1]. جاء ذلك في اعقاب الحرب العالمية الثانية حيث كانت التجارب الفنية في تحول باتجاه يبحث عن مسوغ فني لتشكيل صورة الرسم المعاصر في العراق من خلال ذلك الخزين التاريخي والتراثي الثر الذي يشكل لاحقا سياقا جديدا في العراق (فيمثل الخمسينيون تحولا جوهريا في الانفتاح على مظاهر الرسم الاوربي واستيعاب خصائصه التقنية والشكلية الامر الذي ساهم في تقليص الفجوة مع ما يجري من تنام مطرد في نهضة الرسم الاوربي الحديث ومحاولة البحث عن هوية لرسومهم)[2].

ان عملية رسم ازقة وحارات ومقاهي وشناشيل بغداد من قبل البولونيين بطريقة حديثة قائمة على الاختزال والبحث خلف المرئي كان كفيلا لايجاد شرعية للفنان العراقي في خلق هويته من خلال المجازفة والخروج عن المألوف في محاولة لاختراق المجهول. فضلاً عن ما تركه الرعيل الاول من رسومات مع ما كان يحمله الفنان من خلفية فنية اثر الدراسة في الغرب والاطلاع على الانماط والاساليب الحديثة، والبدء بمحاولة بناء تجربته الذاتية، وهذا جلياً وواضحاً في تجربة الفنان جواد سليم الذي كان (يمثل الدافع للقوة الدينامية للرسم والنحت من خلال نظرياته حول الدمج بين التراث والتجديد ما بين العراقي والعالمي، الذي اخذ يستقصي امكانات التخطيط بوحي من يحيى الواسطي من ناحية وبيكاسو من ناحية اخرى)[3] فاستطاع وبفترة زمنية قصيرة ان يقيم علاقة جديدة بين الفن والواقع في العراق من خلال تجاربه المستمرة والتي تعكس نمط وحجم التفكير لهذا الفنان، الذي كان مهموما بالبحث عن ذلك النمط الخاص الذي يشكل هويته العراقية، بعد ان كانت هناك قطيعة بين الموروث الفني والحاضر وهذه القطيعة كانت سببا في حماسة جواد لبحثه هذا.

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، الدار العربية، دار واسط، بغداد، 1986، ص 12.

(2) الاعسم، عاصم عبد الامير، مصدر سابق، ص 93.

(3) جبرا ابراهيم جبرا، الفن المعاصر في العراق، وزارة الثقافة ، بغداد، ص 3-4.

كان تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث عام 1951 مساهما في تحول مسار الحركة التشكيلية اذ جاءت في اعقاب جماعة اصدقاء الفن وجماعة الرواد التي تزعمها فائق حسن. فكان لتأسيس الجماعات الفنية في العراق الاثر الكبير في تغيير مسارات الفن وخلق التفاعلات التي نتجت عنها كشف الرؤى الفنية في العراق. ان بداية الخمسينيات هي المرحلة المفصلية الاكثر اهمية في مسيرة تحولات الفن في العراق المعاصر. فهو العقد الذي ظهرت فيه ملامح تشكيل صورة الرسم الحديث. فكانت هناك تجربتان مهمتان في الرسم العراقي لكل من جواد سليم وفائق حسن اللذين (يشكلان اعمدة الفن المعاصر في العراق في تجاربهما الفذة. فكانت الثقافة لدى جواد سليم ومقدرة وتقنية لونية لدى فائق حسن ضمن صياغتهما التجريبية التي كانت اولى ملامح التحاور مع تراثها وطبيعة عصرها)[1] ان المرحلة التي سارت بها معارض جماعة اصدقاء الفن كانت هي البداية في التحول باتجاه الحداثة وبداية التجربة الحداثية عند الفنان جواد سليم التي ساعد على تبلورها الجو الفني العائلي فضلاً عن ما لاقاه من تشجيع من اساتذة الرسم في مرحلة الدراسة وبدء البعثات الدراسية الى ايطاليا والعمل بعد ذلك في المتحف التاريخي والنظر صوب التراث وخصوصا الواسطي والتاريخ القديم، فكانت اولى المحاولات الحديثة هي مجموعة اللوحات في بداية الاربعينيات التي توجها برائعته البناء 1944 فضلا عن مدى تأثره بالرسامين البولونيين (ناهيك عن الرسام الانكليزي "كنث وود" لما رأى جواد ان "وود" يرسم لبغداد صورا تتعدى المرئي الى ما وراءه من احاسيس شعبية ونفسية فكان له الاثر الكبير في استمرار جواد في تهيئة الدراسات لمنحوتته البناء)[2] ورغم انها نحتت الا انها تعد من التجارب السباقة تحمل بوادر الرؤية الفنية الجديدة لجواد في العراق. وبعد عودته من الدراسة في انكلترا 1949 اقام معرضه الشخصي عام 1950 وبعدها تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث عام 1951 في محاولة لايجاد بعداً حداثياً جديداً في العراق وكان جواد لولبها وسر

(1) الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، 1885-1985-دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 54.

(2) جبرا ابراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، 1967، ص 193-194.

وجودها وهي الفترة ذاتها التي شهدت تحولاته الاسلوبية وبلورة رؤيته الشخصية من حيث الانتقال بين التجريدي والتشخيصي والدخول في عالم الرموز والمواضيع الشعبية والتراثية.

لقد امتهن جواد في مرحلته الابداعية في الخمسينيات بحثا ارتكز على الذهاب حصريا من اجل البحث عن الصياغة الشكلية، فكان التراث الحضاري هو من افرزت به مخيلته الابداعية والذهاب بعيدا عن الواقع كواقع مرئي (وان ابتداعه صياغات شكلية ذات قيمة بصرية مؤثرة عمل على بعث الخصائص الجمالية للموروث الحضاري والوقوف بوجه تيارات الرسم الحديثة بصيغة الند. وكان من بواعث ذلك ان ضيق الفجوة الحضارية حين جعل الرسم العراقي يسير ضمن ركاب العصر)[1] وكان ذلك من ضمن المؤثرات التي ابدعها فن جواد سليم ضم تجربته الخمسينية وانعكس على نتاجات جماعة بغداد للفن الحديث لا بل ذهب تأثيره الى ابعد من ذلك حين نرى ان جماعة الرواد وبضمنهم حتى فائق حسن وقد انحرف غالبيتهم مع تلك الانحرافة الريادية التي اتى بها جواد واعطت الخطاب البصري الخمسيني بأن بدأ يعكس شكل الهوية التي بدأت تتشكل على انها المسار الذي اتخذه الفن الحديث في العراق، فالبحث عن الهوية كان هو الهاجس الذي شغل بال الفنان العراقي في مرحلة ما بعد الحرب (فلم يعد من سبب يبرر رضوخهم للفكر الغربي المتصارع على كسب الحرب. وهذا ما ايقض لدى الفنانين اهتمامهم بدورهم بالتعبير الاجتماعي في الفن من جهة وبالبحث عن كل ما يحقق الهوية فنونهم الحديثة. كان جواد كباحث يتوخى اقتباس القيم الجمالية والتقنية بل والرؤيوية والفنية من اجداده العراقيين القدماء "السومريين" ثم المسلمين العرب)[2] فأن ايجاد هوية الرسم العراقي المعاصر كانت هي المهمة الحقيقية والشاقة والتي شكلت مفصلا مهما في سياق الرسم العراقي الحديث. رغم ان تجربة جواد لم تكن نقية اي لم تكن ريادية صرفة لكنه افضل من ترك اثرا بالغا

(1) الاعسم، د. عاصم عبد الامير، مصدر سابق، ص 97.
(2) آل سعيد، شاكر حسن، جواد سليم الفنان والاخرون، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1991، ص116.

احدث مفصلا مهما في تاريخ الرسم المعاصر وفي العراق وهذه الانعطافة مكنت العالم من ان يرى نسقاً عراقياً جديداً ضمن حركة الحداثة في العالم وكل هذا من خلال الوصول الى تشكيل الصورة المتفردة والمكتشفة لشكل الحداثة في العراق من خلال تشكل هويته الفنية وبالذات المعاصرة. فولادة اللوحة ذات الطابع التراثي والحضاري المحلي العراقي اعطت للرسم العراقي تلك الفرادة الاسلوبية وروح صياغيه خاصة ضمن فنون الرسم العالمي. فأن حجم الاثر الذي تركته تجربته التي خلقت امتدادا مؤثرا وحتى يومنا هذا اذ لم يستطع الكثير من الانفلات من قيود هذه الفكرة التي اسس لها وبشكل واعٍ فأصبحت سمة التراث والمعاصرة هي الاكثر تعبيرا عن روح الفن العراقي وان هذه الفكرة اصبحت اكثر اقبالا حيث بانت تأثيراتها في العديد من البلدان العربية وهي الصورة التي عكست صورة التحضر ونقلت البيئة الفنية الى منطقة الحداثة. كان هذا واضحا في رؤية جماعة بغداد للفن الحديث وهو ما دأب عليه جواد في سعيه الفني فكانت اعماله في بداية الخمسينيات هي البواكير التي اظهرت صورة بحثه الدؤوب عن الهوية " فكانت الضحية 1951 (شكل 117) وثلاث نساء(شكل 118) 1954 وفلاح وقرينته 1953"(شكل 119) حيث بدأ تأثير الفن السومري واضحا خالقا ما هو محلي في روحية الفنان العراقي القديم وكذلك لوحة "اطفال يلعبون". حيث اتفق اغلب الباحثين على ان هذه اللوحة تشكل النقطة الاكثر وضوحا في تحولات الفن العراقي وخاصة من محاكاة الطبيعة باتجاه التجريد وكان ناجحا في اظهار ريادته من خلال تواصلاته بين فن العراق القديم والاسلامي من جهة وبيكاسو وماتيس من جهة اخرى حيث تعد النقطة الرئيسية في خلق المفصل الحيوي من خلال رؤية جواد الذاتية ابتداءً منها فكان حريصا على ان ينطلق من جذورة التاريخية لخلق تراث فني ضمن صياغته التشكيلية التي تحاكي العالمية ولكن بسياقها الجديد ذا الهوية العراقية الحديثة ودأب على خلق بحثه بطريقة معاصرة واصيلة وليس بطريقة اقتباسات من التراث(*).

(*) انظر، شاكر حسن السعيد، مصدر سابق، ص 174-185.

وعليه فأن جواد من الذين ساهموا بشكل فاعل في تشكيلة الرؤية التي حققت هوية الرسم العراقي المعاصر لما جاء به من تجربة ابداعية ذات اطر محض جمالية مؤسسة وفق طابع تراثي حضاري ومحلي وهذا واضحاً في الفكرة التي جاءت من اجلها جماعة بغداد للفن الحديث من دون اهمال لمرجعية الفن الحديث في اوربا. وهذا ما يفسر ما قاله (بلند الحيدري حيث رأى في الشعر ربما كان الامر اهون واسهل لاننا لم ننقطع عن تراثنا اما بالنسبة للفنان الرسام فكانت المغامرة اشد واكبر لأنهم بالفعل يحرثون بأرض بكر. استوردوا المحراث من اوربا ولكن ليحرثوا فيه بأرضهم)[1] وعليه فأن البحث الاستكشافي جعل منهم منقبين يبحثون في محاولة للعثور عما تخزنه هذه الارض من تراث وحضارة لتشكل مرجعا لخلق السياق الذي طال البحث عنه من قبل الفنان العراقي ومنذ بدء العصر الحديث في الرسم العراقي. فالجميع لهم الفضل في الريادة الاستكشافية والريادة التنقيبية. لكن الريادة في العراق كانت بمجموعة الاشخاص الذين ابدعوا فنا عراقيا من خلال الملامح التي رسمت صورة الرسم الحديث العراقي، فالاثر الاكثر اهمية في صياغة شكل الهوية العراقية كان على يد جواد سليم كونه فنا معاصرا له سياقه الخاص. فاعطى الصورة الاولى للمعاصرة العراقية في الرسم وخلق تمفصله ضمن حركة السياقات العالمية في الفن الحديث. اثرا كبيرا على جيل الرسامين الذين ساروا في هذا المضمار والذي اصبح خاصا بالفن العراقي المعاصر (فمنذ اوائل الخمسينيات حقق الفن العراقي لنفسه منزلة بارزة في مضمار لايسهل البروز فيه..وكان حصيلة ذلك اول معرض شامل للفن العراقي في قاعة نادي المنصور ببغداد في شباط 1956)[2].

فالذهاب باتجاه رؤية متفردة تشق لها سياقا حديثا يجعل منها في مصاف الرؤى العالمية التي شكلت الفن في الغرب وهذا ساهم في تنمية الجو الثقافي في الفكر الفني التشكيلي في العراق. فالاستعارة التي مكنت جواد من الكشف عن هوية

(1) آل سعيد، شاكر حسن، فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج1، ص 120.

(2) جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، مصدر سابق، ص 8.

الرسم العراقي معتمدا مرجعيات محض عراقية واسلامية وشرقية اعطت بعدا رياديا عراقيا رغم المؤشرات الغربية في بنية الفن المعاصر ويتفق الكثيرون على ان جواد سليم كان سباقا في هذا الطريق حتى وصل لثقافة مجابهة لثقافة الاوربي والتي سارت وان لم نقل معها لنقل محاذية لطبيعة التحولات في العالم وبدأت تحسب كونها صيغة جديدة تمتاز بالتفرد الابداعي وتحسب كأكتشاف ادى الى تحول الفن في العراق وهذا الاكتشاف ورغم العوامل الكثيرة التي مهدت لظهوره فجواد سليم له الاولوية في تحقيق هذه الرؤية العراقية من خلال (ظهورها على شكل بيان فني هو بيان جماعة بغداد للفن الحديث الاول وكان المحقق الاول لكل ذلك على الصعيد الفني الفنان جواد سليم بالذات)[1]. وساهم في رفد هذه الانعطافة التي احدثتها تجربة جواد سليم بفنانو جماعة بغداد فضلا عن فائق حسن، واسماعيل الشيخلي وشاكر حسن وحافظ الدروبي وكذلك محمود صبري في بادئ الامر. (فظهور جواد في مطلع حركة التجديد في الرؤية الفنية ببغداد هيأ وثبة للفن العراقي في الاتجاه الصحيح)[2] ويرى الباحث في هذا الرأي قد يكون به شيء من التطرف الا ان هذا الرأي هو افضل وصف نستطيع ان نرى من خلاله حجم الانعطافة او المفصل الذي حدث في حركة الرسم في العراق وبدء النهضة الفنية المعاصرة والداخلة الى عالم الحداثة العالمي.

والدعامة الثانية التي شكلت ظاهرة واضحة في مسيرة الفن العراقي الحديث هي تجربة الفنان فائق حسن رغم طبيعتها التي اهتمت بالواقع غير ان كان لها الاثر الكبير والواضح على اجيال الفنانين في العراق.

فبعد عودته من باريس واكمال دراسته الفنية واكتشافه لديلاكروا وزيارة معرض ماتيس (قام بتأسيس فرع الرسم[*] في معهد الفنون الجميلة عام 1939 هو

(1) ال سعيد، شاكر حسن، جواد سليم الفنان والآخرون، مصدر سابق، ص 171.

(2) جبرا ابراهيم جبرا، الفن المعاصر في العراق، مصدر سبق ذكره، ص 7.

(*) التقى فائق حسن بالشريف محي الدين عميد معهد الموسيقى ليتم التنسيق معه حول تأسيس فرع الرسم في المعهد ودعي بعد ذلك بمعهد الفنون الجميلة.

مدرس الدورة الاولى)[1] ان فائق حسن من الفنانين السباقين في نقل الرسم الى الحيز الاكاديمي (شكل 120) والبدء بنقل التجربة الغربية الحديثة في الرسم من خلال الانطباعية والتنقيطية التي شاعت كفن جديد في العراق آنذاك وكان (شأنه شأن صديقه جواد يبحث عن اسلوب عراقي متمايز فراح منذ بدايته يطلب من خلال تأكيده على الجوهر الشعبي لمواضيعه. وتكعيبيته في الخمسينيات كانت مزيجا من اشكال عربية مستقاة في الكثير منها من يحيى الواسطي واشكال اوربية سائدة منذ اوائل القرن العشرين)[2] وكان كزميله جواد سليم يعترف بفضل الرسامين البولونيين في التحول بالرؤية من خلال مشاهدتهم يرسمون المقاهي البغدادية بشكل يمتاز بالاختزال والجرأة والعمل على النظر الى الواقع ولكن من زاوية ذاتية يدخل ضمنها الذوق والرؤية الشخصية (فقد لازم فائق حسن ماتوشاك ولازم جواد سليم جابسكي)[3] فضلا عن تلك التأثيرات التي تأثر بها فائق حسن نتيجة اطلاعه على رسوم عبد القادر الرسام وانضمامه الى جماعة اصدقاء الفن والمساهمة في تشكيل الرؤية الجماعية لها، ولا ننسى ان للفرنسي "بيير بونار" الاثر الكبير على تجربة فائق حسن الفنية وكان ذلك من خلال هؤلاء الرساميين البولونيين الذين تتلمذوا على يد بونار فهو من له الفضل في تأسيس جماعة الرواد وكونه مؤسس فرع الرسم في المعهد لذلك صار من اقطاب الحركة الفنية في العراق.

فهناك علاقة بين ما يعرف بالمؤسس وبين الرائد (فالمؤسس يستلهم والرائد يجترح والمؤسس يقترح والرائد يقرر)[4] اذن ليس بالضرورة عند محاولة الفهم الجمالي للظاهرة الفنية ان يكون المؤسس رائدا صرفا فالريادة هي من تقرر فرادة التجربة الجمالية كونها ابداعا واكتشافا صرفا يخلق مفصلا او يحدث انعطافا في مسار الفن. فالفن مع فائق حسن انتقل من كونه هوايات الى فن وفق اسس

(1) شوكت الربيعي، فائق حسن، مصدر سابق، ص 17.
(2) جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، مصدر سابق، ص 14.
(3) شوكت الربيعي، مصدر سابق، ص 20.
(4) ب م، تأسيس الحداثة الفنية، جواد سليم، مصدر سابق "الرتنيت".

علمية وموضوعية لأنه ادخله ضمن المختبر الاكاديمي ولأول مرة في العراق واصبح الفن نسقا رسميا مباشرا في تأسيس الثقافة العراقية المعاصرة، وهو مساهم كبير في تحولات الرسم في العراق. فهو مبدع مدرسة اللون في الرسم العراقي فالتأثير الذي احدثته لوحاته الواقعية كان يجسد نقلا للبيئة العراقية لونا، فتلك الخصوصية جعلت المحيط يمثل نقطة التفرد الفني ونقل اللوحة بسحنة عراقية وهذا ما شكل الصياغة الشرقية الحديثة المتمثلة بالبيئة العراقية. وحتى في مرحلة الخمسينيات كانت البيئة العراقية واضحة المعالم في لوحاته التكعيبية حيث شخوصه المغرقة بالمحلية منطلقا من استلهامه لرموز وعلامات من الواقع العراقي تتركب وفق رؤيا لونية، ورغم حداثتها الا انها كانت تطبع هوية محلية وكل ذلك كان طرح فكرة الاستلهام من التراث المحلي التي ازاح اللثام عنها جواد سليم في بداية الخمسينيات (فلقد مضى فائق حسن بعيدا عن نزوعة الاكاديمي مع تحولاته الاسلوبية منذ ان خطف ماتيس انتباهه ولوى قناعته بشأن الرسم معتمدا في مسيرته على اللون)[1] فاللون هو رسالة فائق حسن البصرية وكل موضوعاته كانت قائمة على تلك التجربة المتجددة دائما من أجل خلق صياغات لونية جديدة فالرمز والشكل كانا ينطلقان من اللون اولا ثم يتشكل الشخوص والمحيط حتى وان غرقت في التجريد. لقد اعطى هذا الفنان صورة اخرى لهوية العراقية في الرسم والحكاية الشعبية والبيئة البدوية كلها شكلت مفصلا جديدا يؤكد على طبيعة النمط العراقي في الفن (فتعبيرية فائق حسن تنبثق من افاق كآفاق الاحلام المضطربة الجارحة تجعل من صاحبها رساما كبيرا لم يستطع سوى القلة من رسامي الجيل الجديد ببغداد التخلص من تأثيرها. ان رؤياه في النهاية متصلة الاجزاء ضمن عراقيتها وضمن جماليتها الاسلوبية المميزة)[2] فكانت حداثته منطلقة من الواقع ولكن بحس تعبيري لا يكشف سوى عن مضامين محلية باجواء خاصة التركيب وفنية التذوق غاية خلق جمال فني متفرد منطلقا من جمال الواقع ولكن برؤية جديدة ومؤسسا لانحرافة ريادية في التشكيل العراقي، وتحقق هذا

(1) الاعسم، د. عاصم عبد الامير، مصدر سابق، ص 94.

(2) جبرا ابراهيم جبرا، الفن المعاصر في العراق، مصدر سابق، ص 8.

ايضا فيما بعد عند "خالد الجادر" حيث نقل الرسالة ولكن باسلوب خاص صاغ هويته الابداعية. فالكثير ساروا على النهج الذي طوره فائق حسن وتاثيره اللوني والتقني كبيرا (ففائق حسن صانع ماهر وملون عظيم ارتبط بطبيعة العراق وبيئته بحس الاعرابي الدائم الحنين الى الارض. انه يحقق الولادة الطبيعية لفنه واصالته مشكلا بثرائه اللوني وصنعته التصويرية تقليدا صياغيا متمايزا اثر في الكثير من اتجاهات الفنانين الشباب فيما بعد)[1] ان التحول في تجربة فائق حسن الاكثر ايجابية كان في اثر ما جاء به جواد سليم من خلال تشكيل هوية الرسم العراقي(شكل121). فدخوله الى حيز المعاصرة جاء من خلال تحوله باتجاه الحداثة التجريدية ممثلة بتجربة التكعيبية اول الامر لكنه بقي مرآتا للمناخ العراقي فاتخذت واقعيته نمطا جديدا ساهم في رفد ذلك المفصل الذي حققته تجربة جواد سليم والذي هو بالتأكيد ما امتهنته جماعة بغداد للفن الحديث (لأن رؤية جماعة بغداد للفن الحديث تجاوزت حدود الجماعة نفسها، فظهر من خلال الجماعات الأخرى ممن اخذ بها سواء أكان ذلك عن قصد او دونما قصد. ومن هؤلاء فائق حسن وحافظ الدروبي واسماعيل الشيخلي ونوري الراوي من جماعة الرواد وضياء العزاوي وغيرهم)[2].

فالهوية ضمن تجربته وعلى الرغم طبيعتها الواقعية الا انها كونت صورة لحداثة الواقع داخل اللوحة واصالة التعبير عن المحلية وما الصحراء والاعراب والخيول ماهي الا صحراء عربية واعراب من بيئة عراقية وخيول لا نستطيع ان نقول انها هجينة لما تحمله من سمات عربية، جسدها الفنان بواسطة ذلك الحس اللوني المتفرد حيث مكن تجربته من ان تسير جنبا الى جنب بمحاذاة الطريق الذي شكل انعطافة منطلقا مما جاء به جواد سليم.

اما حافظ الدروبي فأن تجربته الجمالية كان لها شأن اخر فتاريخيا يعد هذا الفنان من الاوائل فقد شارك في المعرض الصناعي الزراعي واقام معرضه

(1) الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، مصدر سابق، ص 56.

(2) شاكر حسن، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ص 160.

الشخصي عام 1936، وارسل في بعثه لدراسة الفن عام 1937. درس في لندن وانتمى الى المرسم الحر مع زميله جواد سليم عند الفنان "لبنسكي" وبعد عودته (وفي عام 1941 افتتح المرسم الحر لتعليم فن الرسم على اسس موضوعية وكان ذلك في كلية الاداب. وفي عام 1953 اسس جماعة الانطباعيين العراقيتين للتعبيرعن الروح الجديدة في الفن وابرازهويته)[1] رغم ان فائق وجواد كانو يدرسون الفن في المعهد الا ان المؤسسة الاولى التي كانت من وراء قيام جماعة الانطباعيين كانت هي الضرورة الملحة لابداع نسق جديد والعمل على خلق مناخات تعليمية في الفن التي دفعت بحافظ الدروبي ليبادر في تحقيق هذه الفكرة (شكل122) لغرض تعميق البحث عن التقنية التي لها قابلية التعبير لفرض الاندماج بين الفنان كرؤية وبين الواقع كمحيط (فان اختيار حافظ الدروبي "رؤية فنية" تعليمية وجماعية فضلاً عن كونها فنية وانسانية)[2]. فالصياغة الجمالية للخطاب الذي طرحته جماعة الانطباعيين لم يكن محض جمالي بقدر ما كان يذهب الى الجانب التعليمي في الفن وكان مؤثرا بالعديد ممن تأثروا بهذا النسق إلا أنه لم يكن ليشكل مفصلا كبيرا.

واسماعيل الشيخلي قادته تجربته وبحثه عن اكتشافات اسلوبية وفق صياغات شكلية معاصرة (شكل 123) لكنها لم تنفلت من فلك فكرة التراث والمعاصرة لكنها صيغت وفق رؤية شكلية تحمل ابداعا جماليا تميز بها اسلوبه المعاصر (ففي رسومه الوحي الديني والنساء في زيارة المقامات في تأليف لا ينتهي من التنويعات. فالمشهد عنده جدا عراقي وشعبي جدا)[3] فكان ممن ساهموا في تأسيس جماعة الرواد مع استاذه فائق حسن والبحث الدائم عن المضامين المحلية وتشكيل اللوحة وفق مفهوم الحداثة والتراث معا حيث (كان يسعى الى الواقعية في المحتوى والعالمية في الشكل. والقضية الهامة في بحثه الشكلي هو التوصل الى تحديد رموزه

(1) آل سعيد، شاكر حسن، حافظ الدروبي، وزارة الثقافة والاعلام، دائرة الفنون التشكيلية بغداد، الدار العربية، 1982، ص 9-17.

(2) شاكر حسن، فصول في تاريخ الحركة التشكيلية، ج1، مصدر سابق، ص 182.

(3) جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، مصدر سابق، ص 31.

واشاراته في محاولة منه للتمايز الصياغي في الاسلوب التصويري. وهذا ما دفعه الى الخروج بمعمار خاص عن الصيغة المألوفة)[1] ان التجربة التي تترك اثرا مفصليا بحيث تكون ابداعية لها قابلية على شق الطريق وخلق تأثير بتجارب الاخرين بحيث تشكل هذه الانعطافة مسارا جديدا مكملا لتلك الانعطافة المركزية او الرئيسية وكل هذه التمفصلات كانت تبحث ايضا عن الهوية لكن وفق اساليب مبتدعة ومكملة لبناء فن معاصر ميزته الاصالة ولكن بصيغة ابداعية جديدة.

ان من التجارب الفريدة والمهمة في الحداثة العراقية هي تجربة الفنان محمود صبري (شكل124) الذي كان من المؤسسين لجماعة الرواد والذي اسس لأن يكون فن الرسم اكثر شاعرية عندما ذهب باتجاه التعبيرية الدرامية فكان الفقر والبؤس ورسم الشخوص المتعبين في المجتمع هم الهم الاول في رؤية هذا الفنان الخمسيني، الذي بدأ عنده الرسم يطرح تعبيرات ويحرك التأويل فوصلت عنده ان بدأت اللوحة سردية حكائية تخاطب الوجدان وبالتالي اصبحت هنا اكثر حساسية في حركة التأويل وطرح المعنى. وعليه فأن تجربته لم تعد مجرد رسم هوية. وتلك الفكرة التي تربط بين التراث والمعاصرة لا بل ذهبت الى ربط التراث بالحداثة وفق اسس تعبيرية. فلم يعد التراث او الواقع الشعبي مجرد علامة ايقونية على محلية اللوحة وعراقيتها لا بل بدأ يجسد قصة هذا الواقع وطرح تعبيراته التي رأى فيها محمود صبري ان تكون جادة تعكس هم الفقراء والتعساء وعليه (فلو واكبنا تطور الحركة الفنية لجماعة البدائيين وهي نفسها الرواد. من النشأة لوجدنا ان بذورهما كامنة لدى فائق حسن المؤسس الاول لها ثم لدى زيد صالح واسماعيل الشيخلي الذين وجدوا في محمود صبري مؤشرا جديدا ساعد على ظهرو جماعة الرواد في الخمسينيات بمظهر الجماعة المواكبة للواقع الحديث)[2] حجم التعبيرية التي اتت بها تجربة محمود صبري (شكل125) شكلت نسقا اخر في سياق الحداثة العراقية، فالجانب التعبيري والتركيز عليه شكل الاضافة في محاولة لخلق انحراف

(1) الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، مصدر سابق،ص 56.

(2) آل سعيد، شاكر حسن، مصدر سابق، ج1، ص 135.

جديد لتشكيل الحداثة وفق شكلها الجديد بأن تكون هوية الرسم العراقي ليس مجرد شكل يعكس صورة الاتجاه الجديد في الرسم بل وبدأت هذه الهوية تأخذ صفات جديدة من خلال عكسها للواقع الثقافي والاجتماعي بشكل اكثر تعبيرية وسردية، وهذا ما استفاد منه بعد ذلك في الستينات كاظم حيدر ايضا . ان تجربة محمود صبري جاءت مكملة لصورة الرسم المعاصر مع ما اتى به جواد سليم ولحق به فائق حسن في بلورة صورة الرسم الحديث في الخمسينيات قائما على الفكرة الجمالية التي قامت وفق "الموضوع — اللون — التعبير".

ان التمفصل الذي حدث في الخمسينيات يعد نقطة التحول التاريخي في حركة التاريخ الحديث للفن. فالمعارض الفنية بدأت تدور الدنيا معلنة عن طبيعتها الجديدة ورؤيتها العراقية المتفردة وسط عالم الحداثة، لتشكل حضوراً في العالم وتلقي الظاهرة العراقية في الفن التي بدأت تظهر للعيان من خلال خصوصيتها السياقية. وبعد ذلك تحولت التجربة عند محمود صبري حين بلغت بحداثيتها بأن اتخذت طابعا فلسفيا وباتجاه اكثر معاصرة، فكانت محاولة بأخذ المفردة العراقية الى ابعد مما هي عليه والبحث خلف المعنى وللذهاب حتى ابعد من الجوهر فالجوهر ذري مجهري اثيري يحتاج الى وسائل علمية وختبرية لكنه جسد هذا الموضوع من خلال نظريته الشهيرة "واقعية الكم"(*) (فان تجربته وان كانت كثيرة الشبه بواقعية المنظرين الماديين الا انه يمتاز عنهم بشيء من البيئة الواعية المحتضنة لكل ما هو عنيف وحاد وتأثر في عين الوقت بتكنيك كمي فيزياوي وكيمياوي)(1). وهذا ما تبلور في مرحلة الستينيات اما واقعيته التعبيرية التي امتازت بريادة اسلوبية حيث شكلت لوحاته طابعا متمايزاً وفرادة في خلق اشكاله بطريقة تمكنها من ان تكون معبرة ومصدراً دائماً لتأويلات درامية فأنها حداثة تعكس تعبيرية الطبقة المعدومة وهذا ما ميز تجربته واضعاً بصمته ضمن نسق الرسم العراقي.

(*) انظر http://www.iraqiartist.com/iraqiartist/Arabic/articles_2/Article_169.htm

(1) الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص 59.

وفي النظر الى جانب ابداعي اخر في صورة الرسم العراقي المعاصر فأن لوحة جواد سليم التي رسمها عام 1948 في لندن اثناء دراسته الفنية لزوجته لورنا وقد كتب ضمن اللوحة كلمة "لورنا" وكلمة "لندن" وكانت هذه اولى بوادر دخول الحرف العربي ضمن تركيبة اللوحة الزيتية وخاصة لرسم صورة شخصية وهذه التجربة اخذت شكلا اوسع عند جميل حمودي (الذي استلهم من الحرف العربي في العمل الفني منذ معرضه الاول في باريس 1950)[1] فليس من الغريب ان نجد للحرف العربي دورا ضمن السياق الفني المعاصر. بل لوعدنا الى تجربة الفن العربي الاسلامي وحتى ما اتقنه الواسطي نجد ان الحرف العربي شكل مرتكزا بنيويا في بناء العلاقات الفنية التي اسست الفن العربي متخذا من الحرف شكلا جماليا ضمن اساليب الزخرفة التي طبعت نمط هذا الفن وحتى بعد سبعة قرون فأن الافكار التي تم طرحها في الاربعينيات ايضا كانت تصب في زاوية النظر الى الحرف العربي واستلهامه داخل اللوحة من خلال النظر الى منمنمات الواسطي. فالحرف العربي وفي ظهوره بلوحة فنية لفنان عراقي وهي لوحة جواد سليم "لورنا في لندن" كانت الممهد والحافز لتطويع الحرف العربي ليدخل ضمن نسق الفن الحديث كونه مفردة لها علاقة بالتراث العربي ويعد من الاستعارات التي غذت حداثة الرسم واحدى الاساسيات في رسم صورة الهوية العراقية في الفن لا بل والعربية (فالمحاولات المبكرة في الرسم العراقي حديثا عرفت مع جميل حمودي ومديحة عمر في اوائل الخمسينيات)[2] رغم ان مغامرة الحرف الاولى ظهرت عند جواد إلا أن تجربة جميل حمودي واصراره على خلق اسلوبه الحروفي وجعله اساسا لرؤياه الذاتية في تطويع الحرف لخدمة الصيغة التشكيلية في اللوحة العراقية الحديثة(شكل126). كان مصرا على ان تكون تجربته صورة للمؤسسة الحروفية في الفن فتنوعت وحققت عنده ثباتا حتى اعطت الشكل الاسلوبي لتجربته الفنية رغم عملية استلهام الحرف اخذت تسير وفق هذا النسق وتحدث من خلالها انعطافات اخرى على يد الكثير من الفنانين العرب وهذا السياق اصبح نمطاً اعطى الصورة الشرقية والعربية في تأسيس

(1) الربيعي شوكت، مصدر سابق، ص 57.

(1) الاعسم.د. عاصم عبد الامير، مصدر سابق، ص112.

جديد لصورة الفن العراقي والعربي المعاصر ومن الذين ساروا في هذا الاتجاه مستلهمين رؤيتهم الابداعية من طبيعة الحرف وهندسته الحديثة داخل اللوحة (شاكر حسن ال سعيد وضياء العزاوي من العراق وفي سوريا سامي برهان وفي لبنان وجيه نحلة وفي مصر حامد عبد الله وفي السودان ابراهيم الصليحي وفي تونس نجا مهداوي وفي المغرب محمد المليحي وفي تركيا نجاد وكل هؤلاء فرضوا اسلوبا جديدا في الفن العربي المعاصر وكان جميل حمودي اول من تظاهر به)[1] فحجم التأثير الذي احدثه تأكيد حمودى على هذا النمط كانت تلك الفاتحة للكثير من التجارب التي اتخذت من الحرف العربي اساسا في صياغة تشكيلية حديثة.

برز في العراق نمط اخر من الرسم كان قد دخل في صميم الرسم في العراق وهو فن الكاريكاتير قد تمثل في التجربة العراقية كي يكون انعكاسا للواقع الاجتماعي. فالجانب الكوميدي في فن الرسم والنقد الساخر والرؤية الفكاهية كان لها الاثر الكبير، في خلق مناخ ثقافي اوسع واشمل من حيث الانفتاح على المتلقي العراقي وخلق قاعدة جماهيرية لها رغبة في متابعة الفن والحركة الفنية في العراق وعليه (فأن قلة من الفنانين العراقيين من وظف امكاناته ومواهبه في الرسم او النحت او الكاريكاتير وكان نزار سليم الذي ينتمي الى بداية الخمسينات وهو من اوائل الفنانين الذين جعلوا للفن في العراق اهمية اجتماعية)[2] وكذلك الحاج سعاد سليم مع نزار سليم[*] كان ممن ساهموا في تأسيس منهجاً عراقياً من الكاريكاتير داخل حركة الفن التشكيلي فأن فن الكاريكاتير شكل حلقة مهمة في مسيرة التشكيل في العراق. وكان هو الفن الذي عاش الحياة اليومية للانسان العراقي وكان النموذج الذي يرى الحياة الاجتماعية ولكن بصورة ساخرة جعلت منه محطة لها خصوصيتها في عملية التحول النقدي والثقافي وبالتالي كانت رسالته البصرية مهمة في تاريخ الرسم في العراق الحديث. فانعطف بسياقه الخاص

---

(1) بارينو، اندره ، جميل حمودي، دار النشر الجامعية، المكتبة الوطنية، باريس، 1987 ص1.

(2) الربيعي، وشوكت، مصدر سابق، ص 60.

(*) بدأ نزار سليم رسومه الكاريكاتورية مطلع الاربعينيات حيث نشر رسومه الساخرة في كراس اسبوعي مع شقيقه سعاد عام 1941 ومن ثم نشر رسومه في مجلة "الوندل".

وسط سياق الحداثة العراقية وصنع تاريخه ونمطه الخاص الذي يعكس الطبيعة النقدية بشكل مباشر من خلال الكم الكبير من الرسامين الذين سلكوا هذا النوع من الفن ومنذ الخمسينيات وحتى يومنا هذا فهذا "الفنان غازي وضياء الحجار وعباس فاضل وعلي المندلاوي وخضير الحميري وعبد الرحيم ياسر ومؤيد نعمة" (شكل127) مما يدل على شكل المفصل الذي تحقق في مسيرة الرسم العراقي الحديث علما ان سعاد سليم ونزار سليم كانو سباقين في هذا المضمار. وشكل صورة الفن من خلال طبيعته والنمط الذي ارتكز على المحلية وتعامل بشكل خاص مع الواقع والبيئة العراقية. مما شكل صورته الابداعية مكونا هيئتة من خلال الملامح العراقية رغم انه فن عالمي وقواعده ونشأته لم تكن عراقية.

ان التجربة الريادية التي شكلت العقد الستيني كانت ترتكز من خلال الرؤية باتجاه الطابع الجمالي. لكن طبيعة هذا البحث في هذا العقد اصبحت اكثر ذاتية واكثر انفتاحاً في التعبير والتجريب المحدث وهذا ما اعطى هذه المرحلة اهمية كبيرة في ولادة انعطافات جديدة داخل النسق الذي ارتكز على الذات والمعاصرة.

فأن لتجربة جماعة المجددين وتجارب كل من ضياء العزاوي وكاظم حيدر ومن ثم جماعة الرؤية الجديدة كانت عدة تحولات قد حدثت في الرسم العراقي المعاصر. ومن ذلك نستطيع القول بأن العقد الستيني هو بدء التحولات التي اسسها العقد الخمسيني باتجاه رسم عراقي معاصر.

ان لتجربة الفنان سعد الطائي (شكل128) وهو احد اعضاء جماعة الانطباعيين حين طور اسلوبه باعثا لخصوصية اعتبرت نوعا من التحول من خلال ابداع شكلي جديدة وفق صياغة حديثة رغم طبيعة المضامين التي اكدت محلية المحتوى ووفق شاعرية تشكل مجموعة من الازاحات بين طبيعة المرجع والشكل المقترح الذي تسقطه على حداثته ليشكل لغة تعبيرية اضافية تكشف عن واقع اجتماعي وبيئة محلية ولكنها بالتأكيد ليست تلك البيئة التي كشف عنها خالد الجادر في لوحاته وانما هي محاولة ابداع صياغات بصرية لها القدرة على التفرد

الاسلوبي (لذلك وضحت قيمة تجربة سعد الطائي من خلال الموضوع بالدرجة الاولى فالبيئة ومفرداتها كانت اساس بحثه)[1].

وهذا نوري الراوي (شكل129) الذي ارتكز على ان يجعل من صورة القرية المغذي الاساس لتجربته البصرية تلك الرؤية التي لم يغادرها حتى في احلامه رغم انها بيئة عراقية الا انها طبعت صياغته الاسلوبية حيث (ما زالت الاقواس والقباب والمآذن جزءا من المعمار الشكلي)[2] والذي حدد صيغته الاسلوبية. فالخطاب هنا هو ان تعكس تلك الجغرافية صورة الانسان فكان ان حصل على بعداً فلسفياً فالتعبير لا يخلقه البصري بقدر ما يكون نتاج تأويل لذلك البصري. ولم يذهب بعيدا عن فكرة ربط التراث او المحلية بالمعاصرة.

اما تجربة ضياء العزاوي (شكل130) فقد اظهرت تحولا صياغيا اعطى صورة حديثة لتحولات الرسم العراقي، فالعزاوي شهد تلك المرحلة المفصلية في تاريخ الرسم العراقي (لأن فترة الخمسينيات قد شهدت مخاضا جديدا لولادة الثقافة الفنية الانسانية والحضارية)[3] العراقية فكان دخوله باتجاهات اكثر تجريدية مع الحفاظ على طبيعة الهوية التراثية واصبحت ريادته الاسلوبية مليئة بالاستعارات التي تكشف عن اشارات وعلامات رمزية ذات ابعاد تأويلية بشكل معاصر وله خصوصية حداثية جعلت من تجربته تتمركز في نقطة وجدت لها مناصرين حيث شكلت بعدا رياديا مؤثرا احدثت مسارا جديدا ضمن نسق الحداثة العراقية (فضياء العزاوي الذي يدين بالولاء لرسومات جواد سليم وتحديدا لبغدادياته استثمر الأشكال الزخرفية الفنية التي عرفت بها رسومات جواد تلك مانحا اياها طابعا رمزيا وجماليا مستمدا خصائصها من الروح الشرقية)[4] وادخال الحرف والرموز والعلامات الاسلامية في مغامرة بصرية جديدة لتحدد صياغاتها التشكيلية

(1) الربيعي، شوكت، مصدر سابق، ص 73.

(2) الربيعي، شوكت، مصدر سابق، ص 67.

(3) آل سعيد شاكر حسن، فصول من تاريخ العراقي المعاصر، ج1، ص 191.

(4) الاعسم، د عاصم عبد الامير، مصدر سابق، ص 107.

الحديثة وبالتالي تحديد طبيعة الاثر الريادي في شكلها الاسلوبي الذي فتحته تجربة العزاوي اواخر الخمسينيات وبداية الستينات فالتراث اصبح اكثر رفدا للمعاصرة وبشكلها الحداثوي في حركة الرسم بالعراق وهذه الميزة تشكل احدى مراحل التحول الابداعي في الريادة الجمالية التي ساهمت وبشكل فاعل ذاتية الفنان العراقي في هذه المرحلة. وعليه فأن الرسم (في الستينات تمخض على العمل بتخفيف وطأة التشخيص وابداء الاهتمام بمشكلات السطح التصويري والتفكير الانساني على وفق منظور تحرري تكريسا لمفهوم الفردية في الرسم علاوة على ابداء التقنية والخامات الفنية بمصادرها المتنوعة عناية استثنائية وهو تحول ذا اهمية)[1] حيث بدأت هنا مغامرة الموضوعي واللاموضوعي فالحركة الشكلية ذهبت باتجاه ان تجرد نفسها من قوانين الشكل أكثر فأكثر مع الحفاظ على دلالاتها التي تعكس البيئة العراقية من خلال جغرافية اللوحة نفسها رغم تجريديتها من خلال التحول من الواقع باتجاه ترميز هذا الواقع بشكل علامي ودخول الرؤية في عالم رمزي يكشف عن الحركة الرمزية التعبيرية من خلال تجارب كان لها الاثر الكبير في اضافة مسارات جديدة وخلق تمفصلات وان كانت بسيطة في سياق الرسم الجديد في العراق. فكل هذا يدفع باتجاه عالم الرمزية العراقية ذات الطابع الابداعي ويحول التجربة العراقية باتجاه يكون اكثر تجزيدية مما جاء في الخمسينيات. وهذا كله ترك اثرا بالغا اسس لتجربة متمايزة وهي تجربة كاظم حيدر (شكل131) الذي (اخذ يروي عن الانسان وهو يبحث عن نفسه ويمزج بين التشبيهي والمجرد. وابتكر مفردات لاشكال شخصية متميزة)[2] فهذه الابتكارات التي ساهمت في اغناء الانعطافة التعبيرية في العراق وكان التأكيد على الحكاية الشعبية التي تنتمي الى محلية ذات طابع شعبي لها ابعاد اجتماعية في نفس الوقت الذي تطرح كما تعبيريا يربط بين الحس الجمالي الحديث وبين الضرورة التاريخية والحضارية مع الاحتفاظ بالجانب المحلي كونه واقعا شعبيا يطرح بصيغ رمزية وتعبيرية، فتجسد كل ذلك من خلال معرض ملحمة الشهيد عام 1965 الذي شكل التحول الجديد

(1) الاعسم، د. عاصم عبد الامير، مصدر سابق، ص 103.

(2) جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، مصدر سابق، ص 31.

للمرحلة التي تميزت بتبلور الوعي الشعبي في الفن الحديث. ان هذا المعرض بمثابة المؤشر الواضح لمستقبل الفن التشكيلي العراقي في مرحلة الستينات برؤى ذات ابعاد متافيزيقية احيانا وملحمية احيانا اخرى كنا سنجد اثارها عميقة الجذور في اعمال بعض الفنانين الستينيين وربما السبعينين ايضا(*). فهذه التجربة هي حصيلة الرؤى التي مهدت لهذا الاكتشاف الابداعي الذي نقل الرسم باتجاه خلق حداثة اكثر تعبيرية حتى تصل بان تجعل من الخطاب البصري خطابا دراميا حكائيا فضلاً عن كونه توثيقيا مع الصبغة الريادية التي تحافظ على روح التراث ومزجه بالمعاصرة ذات الرؤية الفاعلة في اواسط الحداثة وهي نقطة تحول ريادي باتجاه الفن الشعبي التي لم تكن معهودة او مدركة قبل ذلك. فتلك اضافة نستطيع ان نراها قد احدثت مفصلا جديدا في طبيعة الحركة الفنية وتكشف عن شكلها الريادي الدرامي الشعبي التعبيري، فكانت اكثر محلية رغم طابعها الملحمي حيث يرى الباحث ان تأثير هذه الفكرة لا يزال حتى يومنا هذا فاعلةٍ مشكلةٍ جانب من جوانب السياق الفني في العراق.

ان عقد الستينات شهد تحولات مهمة في حركة الرسم التي وجدت هويتها واسست نفسها عند ثنائية التراث والحداثة التي اصبحت الاساس البنائي لحركة الرسم المعاصر وبدء الانفتاح في الحركة الفنية في الستينات حيث شهدت اتساعا مكنت الفنان من البحث في الاساليب لغرض بلورة الشخصية الفنية واخذت تطفو بشكلها الذاتي باحثة عن رؤيتها الخاصه بعد ان كان هم الفنان في مرحلة الخمسينات هو البحث في الرؤية الجماعية التي اعطت الريادة شكلها الاولي في تاريخ الريادة الفنية المعاصرة. وكل ذلك حدث في اعقاب رحيل جواد سليم حيث شكل الفراغ الريادي ضرورة الاستنهاض من جديد والبحث لخلق صورة الحداثة ورسم الشخصية العراقية في الفن متزامنا مع ما يحدث من تحولات الفن في العالم. في محاولة للدخول في صميم الحداثة الفنية. ففي هذه المرحلة التحول في الفن من خلال الجانب الرسمي وجعله فنا ترعاه المؤسسة اذ ان دعم المؤسسة سارع في حركة

(*) انظر: آل سعيد، شاكر حسن، فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج2،نفس المصدر، ص 43-45.

التحولات جراء الرعاية المنهجية في اخراج الفن الحديث. وخالد الجادر* (شكل132) من الفنانين الذي ابدع اسلوبه الفني بتميز وضع بصمة واضحة ذات خصوصية جمالية تعكس رؤياه وكان ايضاً مؤمنا باهمية ظهور مؤسسات فنية والجهد الذي حققه هذا الفنان من اجل خلق منهجاً اكاديمياً في حركة التحول برعاية الفن والانتقال به من منهج الجماعات الفنية باتجاه المؤسسة الاكاديمية ذات الاستراتيجيات المنهجية والطويلة الاجل لأن المؤسسة ترعى كل الاتجاهات وتواكب كل التحولات ولا تتوقف بتوقف رؤية معينة سواء كانت جماعية او فردية او حقبية لكنها بل على العكس تدفع باتجاه اجراء تحولات مستمرة في الحركة الفنية وبالتالي نصل الى انعطافات وتمفصلات متعددة في سياق الفن. وعليه فأن الستينات شهدت حركة عنيفة في تحولات الرسم وظهور الاساليب واتساع رقعة الحداثة وتنوع الرؤى ولكن داخل ذلك السياق الذي تشكلت عنده الهوية العراقية في الرسم. فكانت ان ظهرت جماعة المجددين (الذين يرفضون الأشكال التقليدية في استلهام التراث حيث اكدوا على ما يعبر عن رؤيتهم التي تتطلب تنويع الخامة والتقنية. فاستخدموا الكولاج ونوعوا في استخدامه كما مارسوا عملية توليد طاقات جديدة في التعبير بواسطة السطح التصويري او ازدواجية فن الرسم والنحت)[1] فلم يعد الفن يسير تماما وفق الرؤية التي ولدت في الخمسينيات بل اخذ منحاً جديدا من خلال رؤى هذه الجماعة بالنزوح باتجاه التجديد في محاولة البحث عن ماهية تعبر عن اجواء اكثر معاصرة. فالطابع الستيني للوحة ذهب باتجاه البحث بروح اكثر ذاتية وظهور الرؤية الشخصية للفنان على انها هي من يكفل رسم صورة الحداثة في سياق الفن الحديث. فضلا عن الانفتاح التنظيري في الفن كانت له مساهمة فاعلة في حركة التحولات حيث خلقت لنفسها بعدا رياديا في سياق الرسم الحديث وقد اسسوا بشكل واضح للتحول في الرؤية الجماعية الى الرؤية المفردة. وعليه ورغم ان مفهوم الجماعة الفنية بقي

(*) هو من مؤسسي جمعية التشكلين العراقين 1956 وهو اول عميد لاكاديمية الفنون الجميلة ورئاسة اللجنة الوطنية للفنون التشكيلية التابعة لليونسكو – ورئاسة جمعية التشكيلية واول نقيب لنقابة الفنانين العراقيين وسكرتيرا عاما للاتحاد العام للتشكيلين العرب.

(1) آل سعيد – شاكر حسن، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية، مصدر سابق، ص 62-64.

مرافقا لمسيرة الفن في العراق الا ان محاولة جيل الستينات فتحت الباب امام قيام بعض ريادات الاساليب الفردية من خلال الذهاب باتجاه الرؤية الفردية التي بدأت تخلق التنوع الذي ادى الى خلق جمالي في سمته التفرد وروحه التحضر.

ان التجربة الجمالية في الرسم العراقي المعاصر حققت خصوصيتها فهي نتاج الابداع والتفرد الرؤيوي لخلق صورة الحداثة العراقية التي حجزت لها موطئ قدم ضمن سياق الحداثة العالمية على انها فناً عراقياً حديثاً.

ان تجربة "ماهود احمد" (شكل133) كانت قد تأثرت وبشكل واضح بنمط الواقعية الاشتراكية والمدرسة الروسية التي كانت رؤيته ذات الطابع الاجتماعي الا انه نجح في ادخال كم جديد من الطابع المحلي خالقا نمطه الخاص في اظهار صورة التعبير عن المجتمع وفق رؤية جريئة وسط مجتمع محافظ. الا ان تجربته كانت قد فتحت الكثير من المغلقات وكشف عن دلالات اجتماعية لتكون لوحته رغم شعبيتها وجنوبيتها الا انها كانت ذات رؤية حديثة وكأن التوثيق فتحت له ابواب جديدة لحياة المجتمع العراقي، فماهود احمد (يستلهم مواضيعه ومفرداته الفنية من عادات وتقاليد قرى الجنوب في العراق. والذي يعمد الى رفض القاعدة التصويرية في المنظور ويلجأ الى تركيب أجزاء اللوحة كل جزء على حدة ويخضع هذه العوالم الى وحدة اسلوبية تتظافر اجزائها لخدمة الموضوع)[1] فالبيئة من اهوار ونساء يتجملن بالوشم وتنام موشومة في المشحوف في وضح النهار. كل ذلك حرر حركة دلالية كشفت عن واقع جمالي جديد. فضلا عن تجربة "محمد عارف" (شكل134) الذي نقل بيئة الشمال فكانت ان اضافت تجربته واقعا محليا جديدا في حداثة الرسم العراقي فكأن التحول في الرسم من حيث اضافة بيئة معينة تعرب عن وجه جديد لمفهوم المحلية واتساع نسق الرسم الحديث بيئته المحلية العراقية وبالتالي خلق انعطافات جديدة جاءت في اعقاب حركة جديدة من الاساليب الفنية المتميزة وهذا التوع من الاساليب امتهنته الكثير من تجارب الرسامين المحدثين مثل

(1) الربيعي، شوكت، مصدر سابق، ص 67.

سعد الطائي فضلا عن محمد علي شاكر. ومن الاضافات التي زخر بها العقد الستيني ان اضحت العملية الجمالية اكثر تأثراً بطابع كان جديداً على سياق الرسم العراقي، حيث اصبح للتأمل دوراً فاعلاً في صياغة الخطاب البصري التشكيلي وهذا العامل الذي تأسست عنده القيم الجمالية وتبلورت مجموعة من التحولات وامتدت داخل النسق الفني ففرضت انعطافا جديدا في الفن اساسه التأمل الذي ذهب ابعد مما جالت به الخمسينات بأفكارها التأسيسية للفكر الفني الحديث. وكان ذلك من خلال (النزعة التجريبية والمختبرية عند المجددين وجماعة الرؤية الجديدة والجماعة العددية الاهتمام بالنزعة الانسانية واستلهام التراث. وهكذا اصبح المجال ممهدا لظهور التأمل في العمل الفني. لقد كان جوهر التأمل في الفن التشكيلي في مطلع السبعينات وحتى منتصفه يمثل اخر مراحل تطور الرؤية الفنية في العراق)[1] ان هذا التحول في حركة الفن شكل مفصلا مهما في السياق الجمالي العراقي. فالتفاعلات البيئية نقلت هذا السياق لأن يدخل في خضم اللاشخصي والمناخ التجريدي مع الحفاظ على نفسه كونه نسقا عراقيا محافظا على عراقيته ومعربا عن طابعه المحلي في ذات الوقت. فالتراث اصبح اكثر اتساعا كمرجع يرفد الرؤية الفنية المعاصرة في العراق، فالحياة اليومية وتراثها الشعبي هما المصدر الاستعاري لخلق الصياغة التصويرية مشكلا مفصلا مهما داخل سياق الرسم الحديث وكل ذلك جاء من خلال حركة ريادية مؤسسة للوضع الجمالي الحديث في العراق.

ومن التجارب التي طرحت بعدا رياديا هي تلك الاضافة الجمالية التي كشفت عنها تجربة الفنان "غازي السعودي "والذي حقق حداثة اسلوبه بواسطة التقنيات الجدارية وكان لها اثراً مفصلياً كبيراً من خلال النسق الذي سار فيما بعد عليه الكثير من الفنانين. وكان له تفرد واضح في جعل رؤيته الفنية من خلال وسيلته الجدارية التي تشبثت كثيرا على طبيعة التراث ولكن باخراجها المعاصر بصبغتها الابداعية ذات الخطاب التوثيقي للتراث بواسطة قوانين الحداثة (فلوحاته

(1) آل سعيد، شاكر حسن، مصدر سابق، ج2، ص 191.

الجدارية الكبيرة يستخدم فيها على غرار العربي القديم. الذهب والازرق والاحمر في تصوير مشاهد المدينة وقد ترجمها الى مصطلح حديث)[1] وهذا هو ما شكل فرادته الاسلوبية التي خلقت لنفسها مرجعا بصريا قائما على ما يعكس الفن الجداري من صيغة تعبيرية اختزالية مليئة بالتعبير والتوثيق فضلاً عن الاستعارات التي يستمدها من التراث العربي الاسلامي والواقع الشعبي للمدينة العراقية وليس في اي مكان آخر في العالم اذ (يعتبر السعودي رائدا في تنضيج وتطويع خامته ومواده الى خدمة مضمونه الجمالي تشعرنا جدارياته في الرسم المزجج بألوانها الشرقية ليقودنا تدريجيا في محاولاته في الفن ذي الجوهر العربي الاسلامي بوسيلة الرسم الجداري)[2]وهو الامر الذي يؤيده الباحث لانها كانت محاولة لابداع فن رسم جداري حديث في العراق له هويته الخاصة ممتطيا صهوة التقنية الجدارية بكل انواعها وتفرعاتها الحِرَفية، ان السمة التي طبعت التحولات الريادية هي التحول نحو الذاتية والتي كان لها تأثير كبير على كل حركة الفن المعاصر في العراق. لذلك فأن الفردية جعلت من مفهوم الجماعة (وعلى الرغم من الكثرة الكاثرة من الجماعات الفنية التي ظهرت في مطلع الستينات الا انها لم تستطع ان تثبت اقدامها، او تطبع اثارا جدية ضمن ركب الرسم العراقي الحديث)[3].

ان سمة التحول او شكل الانعطاف الذي حصل كان باتجاه اكثر ذاتية بالرغم من التأثيرات التي تركتها التجارب الستينية على المراحل اللاحقة في الفن المعاصر. فمن اهم التجارب التي حققت صياغة اسلوبية لها طابع متفرد مشكلة اضافة عراقية وعلى سبيل الذكر فأن لتجارب "راكان دبدوب وسعدي الكعبي ومحمد علي شاكر وعامر العبيدي وغالب ناهي واسماعيل فتاح" كان لها الاثر الواضح في مسيرة الرسم العراقي كونها شكلت ترجمة حقيقية لصورة الرسم الحديث في العراق من خلال التحولات الاسلوبية سواء كانت تقنية او رؤيوية وكلها كانت اضافات شكلية لصورة الفن التي تمركزت عند مفصل الحداثة

(1) جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، مصدر سابق، ص 50.

(2) الربيعي، شوكت، مصدر سابق، ص 71.

(3) الاعسم، د. عاصم عبد الامير، مصدر سابق، ص 111.

والتراث او المحلية بالرغم من ان هذه التجارب لم تشكل بعدا رياديا كاملا لكن ما احدثته كان كفيلا برسم بعض المفاصل وان كانت تشكل انعطافات بسيطة، الا انها كانت ترسم تحولا في سياق الحداثة العراقية. وهذا ما جاءت به جماعة الرؤية الجديدة التي كانت تنادي بموضوع التراث. حيث شكلت تجارب هذه الجماعة محاولة واضحة للاخذ بزمام الرسم في العراق بقصد احداث قفزة وبحماس عالي لغرض تغيير الرؤية الفنية وتجاوز الشكل والبحث في ما وراء الشكل ولكن مع الحفاظ على الاساس البنائي لصورة الرسم العراقي وهي عدم تجاوز المحلية والتراث كهوية بقدر ما هو احداث تحولات باتجاه اكثر معاصرة وتشكيل صورة الرسم العراقي الذي يبحث عن الحداثة دائما. ان المنجز الريادي لا يمكن ان نراه ما لم يترك اثرا في تجارب لاحقة تؤكده وتجعل منه اساسا مفصليا في كل مرة لوجهة جديدة ضمن النسق العام للفن. فتجربة جواد سليم لو لم تحقق ذلك الاثر الكبير في تجارب اللاحقين لما تبين مداها الريادي وكذلك تجربة فائق حسن (فمنذ عام 1967 اطل عامر العبيدي على الجو العراقي التشكيلي باشكاله الانسانية والحيوانية والملحمية)[1] وهو انما كان يواصل بذلك "ميلودرامية" كاظم حيدر في رؤيته الشعبية الملحمية، وضخامة التأثير الذي تحدثه التجربة الريادية او الاضافة الريادية تبين لنا حجم الانعطافة التي تحدثها التجربة الريادية. وهذا يؤكد لنا التمفصل التي جاءت بها رؤية كاظم حيدر وهذا ينطبق على كل المفاصل الريادية في الرسم الحديث في العراق والتي جاءت في اعقاب السياق الذي احدثته تجربة الفنان جواد سليم. فليس كل من كان رساماً بالضرورة هو رائداً بل كل ما احدث ابداعاً اكتشافيا مؤثرا كونه يشكل انعطافا في سياق الفن ممكن ان يشكل ريادة.

ان (الموجه التي اعقبت المجددين ما بين عام 1968 – 1973 اخذت تبلور الفكر في الوجود من جديد. فهم حريصون على ان لا يقعوا في النزعة التشكيلية، ومع ذلك فأنهم يبدون شكليين بعد ان اكتشفوا الصيغ الشكلية المقنعة للمضمون. واضحى هذا القلب للمفهوم المألوف في الحوار ما بين المضمون والشكل "هو رد فعل

(1) آل – سعيد، شاكر حسن، مصدر سابق – ج 2، ص65.

المضمون للشكل بعد ان كان ردا للشكل الى المضمون "مادة جاهزة لاتجاهات جديدة. بل وحلول جديدة)[1]. فأن التخلص من الموروث او كل ما هو تقليدي هو ما فجر الريادة الجمالية في الفن الغربي وبدأ بخلق التحولات نحو الحداثة بينما الفن الحديث في العراق اقام جسورا مع الموروث ولكن وفق المفهوم المعاصر وهذا كله مكنه من خلق صيغة تداولية كحداثة عراقية في الاوساط الفنية. وشهدت بعد ذلك تحولات في حركة الرسم اذ اخذ بالدخول في عالم اكثر تجريدية مستصحبا معه هويته المحلية واحدث تحولاً شكلياً وفق بنية لونية واشارية وهذا الاتجاه جاء من خلال الانعطافة التي احدثتها رؤية "البعد الواحد" انه امتداد لتلك الفكرة التي جاء بها جواد سليم واصبحت الرؤية المشتركة لجماعة بغداد وللفن الحديث، واكثر ما جعل منها تنضوي ضمن سياق الرسم العراقي هو استلهامها للحرف (فشاكر حسن (شكل135) كان يبحث عن اشكال وجدت تلقائيا او بتأثير العوامل البيئية الأخرى على واجهات الجدران القديمة او على وجه الشارع)[2]، ان اللغة البصرية التي اقترحها "شاكر حسن آل – سعيد" كانت متجهة نحو التجريد مع تسجيل هويتها العراقية من خلال بعض العلامات والحروف التي تدل على بيئة اللوحة وهويتها العراقية، فهي تجربة محلية ولكنها ذات طابع عالمي لم تخل من تاثيرات الاسباني "تابييس"[*] (شكل 136أ، ب، ج) من خلال تجريدتها وتقنياتها واكثر من مثل هذا التيار كان اسلوب (شاكر حسن الذي امتاز بتلقائية) [3] فهذه التجربة كان لها اثراً واضحاً في سياق الرسم الحديث بنقل هذا العطاء الى حيز ثقافي يشكل بعدا عالميا من خلال خلق التواصل الحضاري بارساء بنية الانسان المعاصر في العراق الثقافي الحديث لأن هذا البعد الواحد ما هو الا امتداد لمفهوم صوفي في التاريخ الاسلامي رغم بنيته التجريدية العالمية. وهذا يفسر ما جاء به شاكر حسن قد شكل اضافة حيوية في الرسم العراقي المعاصر "حتى بات يعد واحد من اهم التشكيليين العرب حتى بعد وفاته"كما يرى الدكتور فاخر محمد.

---

(1) نفس المصدر، ص 68.

(2) الربيعي، شوكت، مصدر سابق، ص 58.

(*) http://www.boisseree.com/de/artists/Tapies/Tapies.html#artists_biography

(3) جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، ص 23-26.

ولذلك فقد (تطور كل هذا التراث التقني الجديد منذ العقد الستيني فالسبعيني وكان بمثابة تمثيل للشعور التاريخي في الشعور اليومي وادخالاً للحاضر الاتي في الزمان الحضاري المستمر)[1] رغم الانفتاح الذي حدث جراء هذه الانحرافات التي حدثت في مسار الحداثة وبرغم الازدياد الواضح في التجارب وظهور اسماء حققت حضورا مهما في مرحلة السبعينات والثمانينات وبرغم التفرد الاسلوبي الواضح في تجارب الفنانين الا ان الجو العام بقي في كثير من الاحيان عند الانعطافة الجوادية فضلا عن تأثير التحولات التي شكلت صورة الرسم الحديث في العراق على جموع الرسامين السبعينيين وحدوث ذلك الانفجار الاسلوبي في الفن العراقي المعاصر في مرحلة السبعينات. ولكن التاثيرات السياسية على طبيعة الرسم في العراق مرحلة الثمانينات وطبيعة الانظمة المؤدلجة للمؤسسة جعل من رؤية الفن تخضع نوعا ما لضوابط فرضتها المرحلة. وعليه فأن الحركة الريادية لم تغادر بعيدا خارج سياق التراث والحداثة.

فلم تكن محاولات موفقة في تحول الفن اذ لم يكن مجرد الخروج من هوية الفن المحلية باتجاه محاكاة التجارب الغربية مما كتب على الكثير من التجارب المحلية بوصفها محاكاة لما في الغرب وحداثة وفسخ هوية التجربة كونها ذات هوية عراقية. اما الفترة التي امتازت بغزارة النتاج الفني ذا الهوية العراقية كان في مرحلة السبعينات من خلال الرسامين(*) الذين امتهنوا رؤى الحداثة العراقية وخلق التمفصلات داخل سياق الحداثة لم يتحقق بشكله النهائي وبلورته الا في مرحلة السبعينات ولم تكن الثمانينات الا محاولة لخلق سياق جديد ريادي في الفن. الا ان (عقد الثمانينات يعد من اعقد الفترات التي مر بها الرسم العراقي واكثرها حراجة، وذلك بسبب الحرب مع ايران 1980 – 1988 ومع تعقيداتها وايامها الضارية كان الرسم الثمانيني يتواصل بلا انقطاع رغم ان رسامي هذا العقد قد

(1) ال سعيد، شاكر حسن، مصدر سابق،ج2، ص 186.

(*) فائق حسن، شاكر حسن، ضياء العزاوي، كاظم حيدر، سعدي الكعبي، علي طالب، عامر العبيدي، رافع الناصري، فيصل لعيبي، صلاح جياد، نعمان هادي، وليد شيت، فؤاد جهاد،رسول علوان، راكان دبدوب، سالم الدباغ، علي طالب، طالب العلاق، حسن عبد علوان، ليلى العطار وآخرين.

عانوا من الفتور الذي استقبلهم به النقاد يومذاك وبكل الاحوال حملت رسوماتهم ازمة جيل غير اعتيادية على انها فيما يبدو لم تجرفه الى العدم)[1] فكانت محاولات جماعة "الاربعة للخروج " عن المألوف واعادة صياغة بنى الرؤية الفنية فذهبوا باتجاه الانسان كونه هو المفردة التي تحمل اعباء التاريخ وهو ما يحقق تصورات عصره إلا أنهم لم يغادروا فكرة الذات او المحلية اوالدرامة الشعبية في الفن كما حدث مع الفنان محمد صبري (شكل137) وفاخر محمد وعاصم عبد الامير وهاشم حنون وسعدي داود وحيدر خالد وغيرم. مع ولادة اسلوبية في التسعينات كانت متأثرة بظاهرة البعد الواحد كما حصل عند كريم رسن الذي (اضاف رؤية من الخليط الغرائبي الذي يستمد تشكيله من التاريخ واضافة قدر من ذاتيته عبر مخيلة تنم عن حداثة في الطرح)[2].

ان مرحلة الثمانينات والتسعينات شهدت ايضا محاولات اسلوبية متعددة في الرسم والمحاولات الحثيثة لخلق تحولات جمالية والانفتاح التجريبي، لكن الهوية العراقية لا تظهر الا من خلال ما هو محلي وعراقي والا لم تعد اللوحة تعكس فنا عراقيا معاصرا. فالكثير من التجارب لا تمت لصورة الفن العراقي الا من خلال اسم الفنان نفسه، فأن محاولة الانقلاب في الفن وخلق انعطافة جديدة في الفن المعاصر بالعراق لم تكن من القدرة مغادرة السياق الذي تشكلت عنده هوية الحداثة العراقية.

ان الاثر الاكثر وضوحا في عقد التسعينات كان مبنيا على اساس تقني "ملمس" وله تاثير واضح على الكثير ممن اتخذ من تلك التقنية اسلوبا له ورغم انها تقنيا لم تكن عراقية بل كانت لتجارب "جان دوبوفيه" الاثر الكبير في هذه التقنية. الا انها شهدت تحولات في اعادة صياغة التاريخ العراقي القديم وبعده العلامي في سياق ذهب بعيدا عما ذهب اليه الاخرون فأن اللوحة انتقلت وبشكل واضح باتجاه البعث الجمالي من خلال الملمس كما عند هناء مال الله وكريم رسن

(1) الاعسم، د. عاصم، مصدر سابق، ص 115.

(2) نفس المصدر، ص 118.

وبالرغم من ان هذه التقنية ليست جديدة الا ان "رسن" استطاع ان يظهر اسلوبا اتخذ الكثير من رسامي نهاية التسعينات مؤثرا لهم وتشكلت ظاهرة فنية في شكل الحداثة العراقية فالاثر اصبح ايقوينا له ابعاد جمالية وشكلية ترتبط باظهارات حديثة.

فاللوحة اضحت في التجارب التسعينية قائمة على اطار الحداثة والمحلي والشعبي فأصبحت اللوحة مولدا دلاليا والدخول في عالم مبنى على ما هو علامات ومنطلق عبر ما هو تأويل. ان مجاميع الفنانين في مرحلة التسعينات كان الكثير منهم قد سار ضمن منهج الريادة الغربية في الحداثة وخلق صورة ريادة عراقية جديدة اسست على مبدأ اللاتشخيص وحتى الابتعاد عن ما هو اشارة محلية لأن عقد التسعينات في العراق كانت على الفن العراقي اشد قسوة من سابقتها وبفعل العامل السياسي ايضا انحسر الفن بصورة عامة جراء العامل الاقتصادي المتردي الذي اثر على الفن العراقي وبدأت هجرة الفنانين الى الخارج وما بقي انعطف الكثير منه باتجاه السوق حيث شكل الحداثة ذات التداول التجاري الاكبر في صورة الرسم باستثناء بعض التجارب التي حاولت الابقاء على المفاهيم التي اتت بها الانعطافات الريادية في العراق الحديث(*).

المؤشرات التي اسفر عنها الجانب النظري:

1) الريادة تحدث انعطافا او خلق سياق جديد ضمن حركة الفن في الحقل الجمالي وهو ما ترصده في حركة الفن عموديا او افقيا تاريخيا وجغرافيا. ولكي تصبح ريادة جمالية يجب ان تكون ابداعية تحدث تمفصلاً في السياق العام للفن وميزتها الاكثر اهمية الذاتية. وهذا ما يميزها عن الريادة التاريخية.
2) الريادة لا بد من ان تفرض تأثيرا في التجارب اللاحقة كي تصبح ريادة وحجمها من حجم التأثير الذي تتركه فيما بعد.

(*) انظر http://iraqiartist.com/iraqiartist/index.htm

3) تتنوع الريادة بين ريادة "خلاقة" متفردة او ريادة هجينة وتكون درجات الريادة بحجم الانتقالات ما بين النقية والهجينة فالأولى تخلق مفصلا تحولياً عبر التاريخ يغير حركة المعرفة والثانية تخلق تمفصلات جانبية داخل المفصل الذي تأتي به الريادة الخلاقة.

4) يعتبر اكتشاف وتطبيق علم المنظور احد ابرز اشكال ظهور مفهوم الريادة في الرسم منطلقاً من الذاتية الفردية.

5) طبيعة المرجع يحدد شكل الريادة وانماطها والمدى الريادي يحدد اينما يصل تأثير الريادة والزمن الريادي هو الذي تتطلبه الريادة لخلق تأثيرها.

6) تحدد الريادة هوية الفن فردية او محلية او عالمية من خلال تنوعاتها التي تعطي شكل الريادة كالريادة التأسيسية او التنقيبية او الاستكشافية او التقنية.

7) ان شكل الريادة الحديثة اقترن وريادة الاساليب الفردية حيث مارست قطيعة مع التأثيرات الحقبية التاريخية والتعامل مع المنجز من زاوية حداثة القرن العشرين وعليه فأن الاسلوب من عوامل قيام الريادة. (بيكاسو، كاندنسكي، موندريان، مالفتش، دوشامب....)

8) شكل الريادة يأتي من خلال نمط الاستعارة والتي تحدد شكل التحول الذي يكون مسؤولا عن الانعطاف في النسق الفني وبالتالي يحدد صيغة التمفصل الذي تحدثه الريادة.

9) حركة الريادة الجمالية العالمية الحديثة خلقت تاثيرها من خلال مجموعة من الرواد تفاوتوا في خلق مفاصل الحداثة مثل مانيه وفان كوخ وسيزان وغوغان وماتيس وبيكاسو وكاندنسكي وموندريان ومالفيتش وان اهم مفاصل الحداثة جاءت في اعقاب سيزان وبيكاسو وكاندنسكي.

10) التحول من المشخص الى التجريد كانت الانعطافة الاكثر ريادية لأن ذلك المشخص هو من حدد مغامرة الرسم في الفن الحديث. ومن المساهمين في خلق هذا التحول "مالفيتش" فضلا عن موندريان واوتوديكس وكلي.

11) تعد المدارس الفنية العالمية بتسلسلاتها المعرفية (الانطباعية، مابعد الانطباعية، الرمزية، النابية، الوحشية، التعبيرية، التكعيبية، المستقبلية، الدادائية، السوريالية، الميتافيزيقية، التجريدية، التعبيرية التجريدية، البوب، الاوب، المفاهيمية، الحافة الصلبة...) من المفاصل التي خلقت تأثيرا واضحا في فنون القرن العشرين لأنها مثلت انفجار الخيال البشري في احداث صورة العالم من مناطق كان الوصول اليها غير مألوفاً كما عند كلي ودالي.

12) التحول باتجاه نيويورك كعاصمة للفن الحديث بدلا عن باريس عام 1940 هي الحقبة نفسها التي سجلت في حركة الرسم العراقي تحولا باتجاه الحداثة سيما وان ابرز بوادرولادة مايعرف بالرسم العراقي كانت مع عودة فائق حسن وجواد سليم وحافظ الدروبي في نفس هذا التاريخ.

13) ان حركة البعثات الفنية ووجود الرسامين البولونيين في بغداد ومشاهدة صورة منمنمات الواسطي بداية الاربعينيات له الاثر الواضح في تحولات الفن العراقي الحديث وقيام ثورة محلية لتحطيم الشكل السائد وخلق رؤى جديدة تكشف عن مضامين معاصرة.

14) ان من اهم المؤشرات التي خلقت تمفصلا في الفن العراقي هو محاولة تشكيل الهوية الفنية والتي اسست للريادة الجمالية محلياً واحداث تحولات في الحركة التشكيلية في العراق.

15) ان التحول المنهجي والاكاديمي بظهور المؤسسة الفنية من المؤشرات المهمة التي ساهمت في اتساع دائرة المرجعيات التي غذت حركة الريادة الجمالية في العراق.

16) الذاتية من دواعي العملية الريادية في الفن وان عملية انتقالها الى ريادة جماعية اصبحت ضمن النمط الذي عكفت على تمفصله الريادة.

17) الحداثة هي عالم الابتكارات والانحرافات الفردية وهي تجسيد للتنوع الريادي المؤثر في توسيع وتشابك السياقات داخل الفن.

18) التجربة الريادية التي تأثرت بما قبلها من ريادات ما هي الا تأكيد لتلك الريادات السابقة وتثبيت انساقها.

19) كانت التحولات التي شهدتها الحركة الفنية والستينات متأثرة بثنائية التراث والحداثة فضلا عن تعدد مصادر البحث وتنوع مرجعيات الفن والدخول باتجاه بلورة الشخصية الفنية في العراق من خلال حركة الاساليب الفردية.

20) الخمسينيات هو العقد المهم في تشكيل صورة الرسم الحديث والستينات شهدت اتساعاً في رقعة الحداثة وتنوع الرؤى احداث مفاصل الريادة في الرسم العراقي الحديث.

الفصل الرابع

الإجــــراءات

الفصل الرابع

الإجـــراءات

المجتمع الذي تتضمنه الدراسة:

ويشمل اعمال الرسامين العراقيين للفترة الممتدة بين عام 1950 حتى عام 2000 ولكثرة الاعمال وتنوعها اذ كان من العسير حصرها لاسيما مع ما تعرض الكثير منها لعملية السرقة والتلف في عام 2003 ومع ذلك فقد تم اعتماد مصورات اللوحات بصورة مباشرة لما تيسر منها وتلك التي تم توثيقها في مطبوعات المعارض والببيلوغرافيا الخاصة بالفنانين او الواردة بالكتب والمراجع والمصادر والوثائق الخاصة بالنشاطات الفنية والدوائر الفنية وكذلك اعتماد الانترنت لبعض المصورات. وبذلك تمثل مجتمع البحث بـ (180) صورة للوحات الفنانين العراقيين منذ خمسينات القرن العشرين حتى عام 2000.

اختيار عينات الدراسة:

تم اختيار العينات بالاستناد الى آراء مجموعة من الخبراء والتي افرزت المواصفات والشروط الاتية للعينة المختارة للتحليل:-

1) اللوحات التي تحمل مواصفات يتحدد من خلالها بعدها الريادي او تعكس الطابع الذي يخلق تأثيرا للتشكيل كريادة وعليه فأن الاختيار للعينة اعتمد على احكام قبلية ساهم فيها مجموعة من الخبراء. الذي اخذ الباحث بتوصياتهم، ووفقاً لتوصية احد الخبراء (ملحق استمارة الخبراء) تم أختيار 25 – 30٪ من مجموع مجتمع البحث، حيث تم اختيار 40 عينة من اصل 180 لوحة رصدها الباحث كمجتمع للبحث، واعتمد الباحث عدداً من آراء الخبراء منها ضرورة ان لاتخضع العينة للتسلسل الزمني كعقود بقدر ماهي ممثلة لصيغة الظاهرة الريادية وان لم تكن لوحة تمثل تجربة ريادية فانها تدل

عليها او تعمل على ان تكون تثبيت لريادات اخرى. وذلك للاطلاع على حجم المدى الريادي (او حجم التاثير) يحدد شكل العينة.

2) تكون العينة انموذجاً لصورة التجربة التي تتاسس فيما بعد على انها تجربة ريادية.

3) وهناك بعض العينات لغرض تثبيت ريادات سابقة. وهذه العملية كانت محكومة بالدراسات التي عكست هذه الابعاد فضلا عن اجراء المقابلات مع مجموعة من الفنانين الذين عاصروا او كانت لهم صلات او اراء في هذا المضمار ودونت على شكل تسجيلات صوتية. وكانت هناك مجموعة مبررات لتحديد نوع العينة منها.

اولا: ان تكون العينة معرفة تاريخيا وتمثل التجربة الاصلية للفنان وبما يمكنه الاستناد اليها في ايضاح مستوى ونوع الريادة من خلال التجربة التي تقوم عليها اللوحة المصورة.

ثانيا: اختيار العينة لم يكن وفقا للتسلسل الزمني بل اعتمد التطابق الظاهري للوحة مع تنويعات الريادة التي توصل اليها الباحث في اطاره النظري.

أ. ان تكون العينة جزء من التجربة تكون ممثلة للنسق الذي تمكنت على تمفصله الريادة واذا لم تكن هي لوحة فريدة بذاتها تكون محملة بتأثيرات التجربة الريادية.

ب. ان تأسيس التجربة الريادية يكون تبعا لحجم الخصائص الجمالية التي يمكن العينة من العمل على تحديد حجم الريادة او شكل التمفصل.

ج. ان للاسلوب المميز للفنان العراقي الاثر المهيمن في اختيار العينة فوفقها يتحدد شكل الريادة وصولا الى المعطى الجمالي الذي يخلق تأثيرا فيما بعد ويكشف في نفس الوقت الابداع وشكل التمفصل الذي تحدثه الريادة.

أدوات البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات فضلا عن اجراء المقابلات الفردية بطريقة مسحية وتاكيد مجموعة من الخبراء لمجموعة العينات الممثلة للبحث للافادة من وكذلك المصادر:

أ. قراءة البناء الشكلي للوحة من خلال "الملاحظة غير المشاركة" فضلاً عن تحديد المديات التي تجعل من هذا البناء يدخل ضمن السياق الاسلوبي لتأكيد الظاهرة.

ب. رصد حركة الاستعارة داخل التجربة والبحث عن تأثيرها في مجرى التجربة الذي يهدف الى تحديد الاتجاه الذي تسلكه الريادة.

ج. ان تكون العينة دليلا على التنوع في طبيعة المرجع الذي يغذي التجربة غاية لتحديد النسق الذي سلكته الريادة بعد احداث تمفصلا في سياق الفن من خلال اختبار العينات وفقا للمقاييس التي حددت بمؤشرات الاطار النظري.

د. ان يكون تنوع العينة بمثابة مسحاً بصرياً لتحديد الانعطافات التي تحدثها الظاهرة وان حجم هذه الانعطافة يحدد حجم الريادة وشكلها الجمالي على وجه الخصوص.

ه. كل ما ذكر يكون من خلال قراءة صور اللوحات فضلا عن استنباطها من خلال المنهج الوصفي التحليلي ناهيك عن تأكيد هذه المواصفات بالاستعانة بالخبراء لتاكيد العينات.

((تحليل العينة))

عينة (1)

جواد سليم – اطفال يلعبون –

زيت على القماش – 1953

رسمت هذه اللوحة باسلوب تجريدي هندسي يعتمد التشخيص الذي يؤكده الطابع الاختزالي للون والخط والشكل في بناء اللوحة سواء كان من ناحية الخطوط او على المستوى اللوني. وهي عبارة عن مجموعة من الشخصيات تتوزع على سطح اللوحة بشكل غير منتظم تميل الى الهندسية محورة عن الواقع حتى رسم الاجساد مثلثة مع اضافات بعض الاطر الهندسية التي تعكس طبيعة المكان بالرغم من المحاولة الاكثر قصدية من جراء هذه الافعال البنائية كان التعامل مع المنظور بطريقة اقصائية والتوجه نحو التسطيح، شكلياً ولونياً واعتمد الفنان تحوير اكثر الأشكال باتجاه شكل الهلال فأخذ يحور الايدي وحركة الارجل كي تأخذ شكل الهلال ورسمت العيون بطريقة قريبة للتطابق وقد كررت والمسحة اللونية التي تعكس روح المناخ الذي يلعبون به هؤلاء الاطفال فضلا عن طبيعة الالعاب التي يلعبونها فالطائرات الورقية ولعبة القفز على الحبل والجري وهناك اربع فتيات. فالأم هنا تقف بجانب ابنها التي هي اقصر وكانت قد عوملت على انها ترتدي غطاء رأس مع عباءة. والمنظور عومل بطريقة اعتمدت التسطيح الذي طغى على ظاهر اللوحة كما يشكل نوعا من المنظور من خلال التباين في حجوم الشخصيات والتباين اللوني وان كانت الوان منسجمة وهذه العيون التي تحيلنا باتجاه مرجعية عراقية قديمة (سومرية) فان رسم العين بهذه الطريقة والتأكيد عليها بشكلها اللوزي قد يكون نوعاً من الاستعارة. فضلا عن التركيز على رسم هذا الكم من الاهلة وفق مرجعية تراثية وبطريقة واضحة من ناحية الخط واللون وخلق التوازنات النهائية للوحة من خلالها، وطبيعة التكوينات التي احتضنت بداخلها هذه الشخوص فأنها انبتت وفق مساحات هندسية ولكن بتباين الاحجام والابتعاد عن

التناظر الا في حالات قليلة كما هو في اعلى اللوحة ومع ذلك فأن المساحتين غير متساويتين. ولم يكن الخط المهيمن على تقطيع اللوحة بقدر ما اخذ هذه المهمة اللون فالتجاوزات ذات الاختلاف اللوني او التباين اللوني الدقيق هو من اعطى انطباعا باجزاء اللوحة مع الحفاظ على روحية التسطيح واقصاء المنظور الى اقصى درجة ممكن اقصأه بها الا انه لم يفقد تماما وهذا مما اضاف للتجريد الهندسي هذا بعدا تعبيريا.

ان الشكل اللوزي والاهلة ومدى تكرارها يعكس النمط الزخرفي القائم على التكرار وهذا ما اعطى للعيون نفس الصفة، وان التكرار بهذه الطريقة يكشف عن طبيعة اسلوبية، فالهدف انعكاس لرؤية ذاتية وشرقية في محاولة للابتعاد عن المحاكاة الغربية، فالتركيبة الاستعارية من عيون واهلة انعكاس للجغرافية التي فيها المآذن وهذا التكرار للأشكال سواء للوجوه او العيون يشكل نمط زخرفي شرقي باجواء خاصة وبتوزيعات تنتمي الى فكرة الحداثة التي ولدت اوائل القرن العشرين رغم الاختزال الكبير والتحوير الهائل الا ان هناك تمييز من ان هناك امرأة مع طفلها وهناك فتاة صغيرة العمر رغم ان حجمها كان اكبر من تلك الام وهذين الفتاتين اسفل يسار اللوحة ومن خلال خطوط جدا مختزلة استطاع ان يعطي هوية الاشياء.

وهناك انواع من الاستعارات التي تحيل الموضوع باتجاه هويته الشرقية. فالأهلة تكشف عن الطابع الاسلامي لأنها رسمت بأمانه بحيث يحمل روح المعنى كما يراه المسلمون. وان تغير حجمه او انقلابه او انفراجه فالهلال هو المحرك للاشياء والمشخص للاشكال وهو يعكس طبيعة هذه الأشكال ومن ثم اللوحة.

ان موضوع اطفال يلعبون لم يكن مألوفا في الفن العراقي وبحد ذاته يعد محاولة في الكشف عن نسق جديد في الفن العراقي الذي مفاده الافادة من الموروث بمظهره البسيط، فالتبسيط ليس تبسيطا تقنيا سواء كان باللون او الخط لا بل

يبدأ من اختيار الموضوع الذي تأسس وفق اللوحة وهذه الفكرة لم تكن مطروقة بعد في الفن العراقي.

فأطفال يلعبون جاءت من خلال النظر الى الاشياء بطريقة تنتمي الى الحداثة فالرؤية هنا بدأت تستعيد وتحاكي الاشياء بهدف الكشف عن مكامن اللوحة، تنتمي الى اجواء اسلامية او شرقية وبنفس الوقت هي انعكاس لواقع شعبي قد يكون عراقيا على اغلب الظن من خلال هوية المرسوم. ان انعكاس الطابع التراثي هذا ما هو الا دليل على عراقية اللوحة وهذا الاخراج البصري والاختزالات والتنوعات التكوينية ما هو الا انعكاس لحداثة القرن العشرين.

فهذه اللوحة هي تلك المحاولة للربط ما بين التراث والحداثة في محاولة للكشف عن الهوية الحديثة في الفن العراقي وهناك يرى حصول تمفصل من اساسه المزج ما بين حداثة القرن العشرين وتراث محلي شعبي يؤسس لاسلوب جديد في حينه داخل حركة الفن العراقي الحديث فطريقة التعامل مع الاشياء سواء كانت ازياء او اشخاص كلها كانت مبتكرة لتأسيس مفصل ريادي.

عينة (2)

جواد سليم – صبيان يأكلان الرقي – 1958

ان عنوان هذه اللوحة يعكس طبيعتها الموضوعية فهناك شخصيتان بوضعية امامية وكأنهما يتهيئان لالتقاط صورة تذكارية يحمل كل منهما قطعة من الرقي، فضلا عن ارتدائهما جلبابين ويضعان غطاء للرأس كل هذا ضمن مقدمة للوحة اما الخلفي لون قد يوحي بأنه جدار وخلفه مجموعة من اشجار النخيل المختزلة.

فالتعبيرية كانت مهيمنة على رؤية جواد في الخمسينيات جراء ذلك. فالثياب نفذت باختزال الألوان وجعل الشكل يبدو مسطحا باختلاف الدرجات

اللونيــة وبادخــال مســاحات هندســية لخلــق تبــاين بــين الشخصيــتين والابتعــاد عــن التناظر او التطابق الحرية للشكل باستعمال اللون بتقنية توحي بأنها تقنيـة الرسـم بالسكين في اغلب اجزاء اللوحة حتى في لون الايدي والوجوه انها سحنة ذات طبيعة سمراء فضلا عن كونها قد طبعت الشمس تأثيرها على هذه البشرة. واحتواء هذين الشخصيتين من خلال اضافة لون يحيط بهما وكأننا في يوم مشمس من صيف العراق اللافح وان هذه الاضافة ما هي الا انعكاس للأداء الاكاديمي في فن الرسم، فالضوء يقطع الظلال بطريقة تعبر عن المدى الحر للفنان وتأثره بالمبادئ التكعيبية وفهمه المعاصر للمنظور مع ترك اثر الخط يأخذ مجراه لتحديد الشكل وهذا بالتالي يجير اللوحة باتجاه الحداثة من خلال الملمس الذي تركته تقنية وضع اللون على القماش. اما الرقي فقد عامله الفنان على ان يخرج من مجال اللون التقليدي للرقي في ا لواقع بل كانت تركيبة لها خاصية الاسلوب اللوني وخلق حركة رمزية يكشف فيها عن لعبة الحظ (الاحمر – الابيض). فاللون اخذ يتشكل وفقا لعالم ذاتي وحس خاص يعرب عن مدى خبرة الفنان في التقاط المعادلات اللونية الحساسة داخل اللوحة وتشكيل عالمه الرمزي مظهرا طبيعة المناخ الذي اخذ يفصح عن تجربة فريدة في الرسم العراقي آنذاك رغم تأثرها بالافكار الحديثة في الغرب. فالرقي انعكاس للحظ فهنا لونها فاتح والأخرى اكثر احمرارا يكاد يكون ورديا فكلاهما يعكس واقعا فقيرا ويتشكلان بطريقة شعبية تكاد تكون عراقية رغم انها تنتمي الى روح الشرق وهذا غطاء الرأس وشكل الزخرفة والنخيل وقد نفذت بطريقة مختزلة تعكس روحية الفنان.

ان الرؤية في هذه اللوحة تشترك في الكثير من لوحات جواد سليم التي عكست الرؤية الذاتية باطار حداثي وعليه فان هذه اللوحة هي من المراحل الاكثر تحولا باتجاه ريادة التبسيط والاختزال مع الحفاظ على الحجم التعبيري وعليه فان التأثير والتاثر من عوامل البناء داخل الريادة الجمالية فالاداء الذي اتى به جواد في هذه اللوحة لم يذهب تقنيا بعيدا عما جاءت به بعض تجارب بيكاسو الا انه

كانت له القدرة على احالة هذ الاستعارات الشكلية والتقنية باتجاه مضمار لم يكشف اللثام عنه بعد وهو ما اسس لصورة الرسم العراقي الحديث.

فصبيان يأكلان الرقي هي احدى تلك اللحظات التي فتحت الباب امام التجريدية الهندسية كي تحاول العمل على خلق تأويلات والذهاب بالدلالة الى ابعد من مداها المرئي باتجاه حداثة عراقية لها جوانبها التعبيرية التي ترسم هوية تلك التكوينات التي وضعت داخل اللوحة وخلق فنيتها والدخول في عالم يعكس هوية الفن الحديث في العراق.

عينة (3)

بغداديات – جواد سليم –

الوان مائية على ورق – 1955

هذه اللوحة نفذت بالالوان المائية وهي امتداد لتلك التجربة لجواد سليم في محاولة الذهاب باتجاه التعامل المنظوري وفق الاطر الحديثة وتوزيع الكتل بطريقة حرة تعكس طبيعة الأشكال بطريقة مسطحة قدر الامكان مع البقاء على تأسيس الشكل وفقا لبعض المعطيات الواقعية ولكن واقع خاضع لآلية داخلية نابعة من ذاتية تهيمن على طبيعة التشكيل مع ما تحمله من دلالات تراثية والذهاب باتجاه مفردات العالم الشعبي والمحلي في اكثر صورة توثيقية في محاولة لتحقيق الذاتية بنفس القدر من الموضوعية وبالتالي غاية الحصول على البعد الحداثي الذي يشكل حداثتها ولكن وفق بيئة محددة شرقية بالدرجة الاولى وعراقية في ذات الوقت مع اختزال هائل للخطوط ويعكس تلك الأشكال بصياغة جديدة مبنية وفق رؤية تعتمد التزاوج بين المحلية كرؤية والحداثة كأخراج فني ورؤيوي، فالشناشيل ما هو الا احساس بها وتلك الاعمدة التي اشتهرت بها العمارة البغدادية فضلا عن تأسيس المقاطع وكأنها بعض العلامات التي تكشف عن هوية العمل وإنتمائه، فالهلال لم يغب وتلك الوحدات النباتية اخذت شكل الاهلة والمثلثات التي تداخلت

بطريقة تكشف عن روح الزخرفة الشعبية كما في حياكة "البسط" توحي للناظر على انها ذات دلالات تذهب باتجاه المفهوم الشعبي، تراكيب محض شعبية ولكن القيمة الحقيقية التي تعكسها هذه التكوينات في خلق تحويرات داخل المعطى الشعبي للعلامة والتعامل معها بصورة استعارة شكلية لكنها داخل اللوحة تبدأ بطرح ذاتي ذي مغزى ثقافي اكثر من كونه مغزى شعبي وعليه فأن ادخال الحرف العربي وبعض الكتابات رغم احالته الى التراث الا انه عكس طابعا حرا في تشكيل المعنى في محاولة للانفلات من رقابة الشكل التراثية واخراج الشكل ليصبح معاصرا في تأكيد الهوية وبالتالي اعادة صياغة اللغة البصرية وفق الشكل الجديد للاسلوب الذي لم يكن معهودا. ولو عدنا قليلا في نفس السياق لوجدنا ان التجارب الاولى التي مهدت لمثل هذا الاسلوب مثل لوحة جواد سليم "لورنا في لندن" كانت اول ملامح دخول الحرف ضمن تشكيلة اللوحة في الرسم واكثر الذين اسسوا لاسلوبهم الخاص وفق هذا السياق كان الفنان جميل حمودي ومن ثم اختلفت الاساليب الفردية في صياغة الحروفية ضمن صياغاتها التشكيلية. وعلى هذا الاساس فأن لوحة "بغداديات" هي من ثمار ذلك الانبعاث التشكيلي الحر الذي اخذ ينشر الحرف ولكن بروح العصر مع الحفاظ على هويته كعنصر من عناصر التراث، لا التراث الذي يغذينا به التاريخ مباشرة بل التراث الذي اعاد تشكيل نفسه ضمن رؤية الفنان المعاصر فكان كمفتاح له نوعين من الوظيفة.الاولى تكشف عن السياق التاريخي والثانية تكشف عن مضامين جديدة تنشأ فكرة العصرنة، التي تأخذ طابع الحداثة. وهذا ما تحقق في الكثير من التجارب اللاحقة. أذن فان هذه الحركة شكلت مفصلا لتلك الانحرافات والتحولات اللاحقة في صياغة عنصري الخط والأشكال التراثية والمحلية. ان التداعي الحر في تشكيل مفردات اللوحة هو من فرض شكلها الذي امتازت به بتنوعات الاحجام وفرض هذا المستوى العالي من الذاتية في تحوير الأشكال واعادة الخطاب ولكن برؤية لم تكن معهودة في الفن العراقي الحديث. فكانت رسالة صريحة للأعلان عن ذلك التحول في مسيرة الفن العراقي والتحول باتجاه خلق سياق المعاصر. فحداثة العمل ضمن الفن العراقي المعاصر والتحول الشكلي فضلا عن التوظيف الرمزي للشكل ودلالاته واستلهام الزخارف

مستوحاة من التكعيبية والموروث القديم كلها خلقت تحولا واضحا في خلق المفصل الحداثي في العراق (ريادة).

عينة (4)

مسجد الكوفة – جواد سليم – 1959

ان لسلسة تجارب الفنان في مرحلة الخمسينات والتي اتفق الكثير من الباحثين والكتاب على انها مرحلة النضوج ليست لجواد وحسب بل هي للفن العراقي الحديث. وهذه اللوحة احدى النقاط الاساسية في خلق التحولات، فقد جعلت رحلة الدخول الى عالم التجريد عبر مراحل اختزالية اكثر من سابقتها فاصبح الخط هو المهيمن على سياق الرؤية التي شكلت اللوحة، فكأننا امام ادوات بسيطة لخلق عالم متقدم حسب المعايير التي تشكلت في القرن العشرين وفي الغرب قبل المشرق.

فالتسطيح المتمثل باللعب بالأشكال منظوريا فكل شكل له عالمه الخاص دون الاتفاق رياضيا على دقة المنظور فكان هناك قصد في خلق الصياغات المنظورية وكأنها تفتقر للمنطق الهندسي الا انها في نفس الوقت تكشف عن معنيين احدهما ينتمي الى بيئة محلية والاخر يتجه الى بيئة الحداثة.

فهذا الكم من الخطوط التي تكون وحدات زخرفية رغم بساطتها وشدة اختزالها الا انها حملت تلك الايقونات والعلامات التي تكشف عن طبيعة دينية للمكان من خلال القباب والاهلة وهذه التكوينات تعكس اشكال متباينة لمبدأ واحد وهو "المنارة" اذن مرة اخرى ثنائية تعتمد على التراث ممزوجا بالحداثة لكن الموضوع يكشف عن حجم التوجه الحر في صياغة لغة جديدة رغم تلك المحلية التي تنبع من واقع شعبي في مدلولاته الموضوعية الا انه اضاف واقعا بلاغيا في سياقه من خلال تنوعات المضامين الغزيرة للتراث، والتحول باتجاه ان يكون الواقع الشعبي جزءاً من آلية التلقي المعاصرة والتي تشكل فيما بعد واقعا ثقافيا ذي مدى واسع. فمحاولة

للالتفاف على الواقع من خلال حركة اختزالية ترمي لاشراك التراث بكل تفاصيله فهذه اللوحة ذهبت باتجاه كبير نحو التبسيط والاختزال ولكن بطاقة كبيرة على توليد دلالات ذات اطر تأويلية واسعة. فالمؤول هو من يكشف عن حجم المعنى الذي ينتج عن اعلى درجات التبسيط لأكثر مساحة من التعبير وهذه ميزة في حينها كانت جديدة على الفن العراقي مما ادى الى ترسيخ تلك الالتفافة او ذلك التمفصل. فالبنية الهندسية شكلت عالما منفصلا عن المحيط اللوني الذي يحتضنه، فتوزيع الالوان كلوحة تجريدية قائمة بذاتها وجاءت الخطوط ذات اللون الغامق لتشكل تضادا لونيا لهاتين التقنيتين فكأن كلاً يناقض الاخر وكأنه يعكس طابعا دراميا رغم سكونية المشهد، انه تمازج بنية هندسية تعكس واقعا مشخصا فوق ارضية تعكس بعدا حداثيا يحمل خواص القرن العشرين ليتشكل وفق الصياغة البصرية التي اصبحت فيما بعد احدى الاواصر المهمة بل المفاصل الحيوية التي تعكس المدار البنائي للوحة العراقية الحديثة وهو بالتالي يعود ثانية باتجاه تلك الغاية التي جاهدت رؤياه للوصول اليها وهي الذات والحداثة من اجل الوصول الى غاية الابداع المتفرد الذي يعكس هوية خاصة بالمعنى ضمن بيئة يحاول الفنان زرعها في السياق العالمي للفن على انها جغرافية جديدة في خارطة الفن الحديث. فيكون العمل بدرجات متقدمة من الحداثة داخل الفن العراقي. وكصيغة شكلية امتازت بريادة وابداع.

عينة (5)

فائق حسن – موسيقيون – 1956

ان لسلسلة التجارب التي تحققت من خلال اعمال جواد سليم اوائل الخمسينيات الاثر الكبير في تحولات التجربة الفنية لدى فائق حسن بالتحول في المفاهيم من واقعها الاكاديمي الدراسي الواقعي باتجاه التنوع الحداثي والاقتناع الكامل في رسم صياغة جديدة للغة البصرية وطرح الخطاب التشكيلي على انه خطاب عراقي.

فبعد المرحلة التي ركز فيها فائق على ان يكون انطباعيا اخذت الضرورة الموضوعية على جعل اللوحة تأخذ طابعا اكثر ذاتية والبحث عن هوية اسلوبية وبالتالي تحقيق هوية المرحلة او العمل على الكشف الجمالي وبدء مرحلة الطرح الذي خاصيته الابداع وميزته الحداثة فكان ان سلك طريقا خاصا به منطلقا من قابلياته الكبيرة والمتميزة جدا في ادائه كملون وكصانع ماهر تعكس رؤياه من خلال ذلك البعد البلاغي اللوني ولكنه بقي امينا للواقع فلم يذهب بعيدا في تحطيم النسب لخلق عالمه الفني بقدر ما مكنه من اقحام الواقع في عالمه اللوني الهائل الخصوصية مع شيء من التحوير في مرحلة الخمسينيات فكانت تعبيراته لها علاقة كبيرة في الواقع، وذهب في صناعته للكشف عن تلك المضامين التي لها علاقة مباشرة بين المحلية والحداثة. هذه اللوحة ركزت على موضوع محض شرقي ولكنها اخذت واقعها اللوني من خلال مفردات واقعية فالاختزال والتحوير في رسم الخطوط والملامح لم تذهب بعيدا عن تأثيرات مدرسة بغداد كما عند الواسطي ولكن المساحات اللونية هي التي فرضت واقعها الحديث. فالعازفون ينتمون الى البيئة العراقية حيث وجودهم في التراث المحلي شائع لكن العمائم التي يعتمرونها مع طريقة رسم الوجوه تذهب بنا الى بيئة اسلامية على اكثر تقدير. وعليه فأن هوية هذه اللوحة لا بد ان تكون تعكس واقعا شعبيا له دلالاته المباشرة في الحياة العامة.

لكن تلك التوزيعات اللونية هي من فرضت البعد الذاتي والخواص الفنية التي يتحقق من خلالها البعد الجمالي فكأننا امام لوحة رسمت على انها لوحة تجريدية خالصة وفيما بعد بدأت الشخصيات تدخل ضمن حقل الألوان بطريقة تغلب عليها التلقائية لكي تأخذ كل مفردة نصيبها من اللون لتبدأ بطرح الصورة الرمزية للواقع. وكأننا امام تجارب مشتركة بين ما هو واعٍ وشخصي وما هو لا واعٍ في دمج العالمين الواقعي بالتجريدي بطريقة تعكس روح التضاد بين ما هو حر وما هو هندسي فعند ذاك تبدأ المعادلة اللونية بمهمة كشف المعنى وطرح التعبير. فتجريدية اللوحة ذهبت بالشخوص الى عالم اخر فطري كي نستشعر ابداعاً

ميزته التفرد رغم انطلاقه من الواقع. فالمناخ لدى فائق حسن هو ما اضاف تلك الروحية التي خلقت مفصلا لا يستهان به قائم على اتخاذ الواقع كمرجعية ولكن ابداع الرؤية اخذ فرادته من خلال تلك الطريقة الفريدة في الصياغات اللونية والتقنية. فرغم انها لوحة ترينا تطابقا مع الفكرة التي تحققت لدى جواد سليم في خلق هوية الفن من خلال التراث والحداثة الا انه استطاع ان يعكس هذه الرؤية بشكل اخر وبحداثة واقعية وايصال فكرة مفادها ان لهوية الفن شكل اخر لكنه يصل بنا الى نفس الهدف وهو فن عراقي حديث. فالريادة هنا تبدأ من اللون وتنتهي باللون وحتى التوظيف الرمزي ودلالات الأشكال وحداثة الموضوع وشكل الاختزال مؤسس وفق بيئة اللون الشديدة التفرد (ريادة) في الفن العراقي الحديث.

عينة (6)

فائق حسن – بداوة – زيت على قماش – 1973

ان موضوع الخيول كان صفة ملازمة بل ورسمت انطباعا عن مدى عشق هذا الفنان لموضوع رسم الخيول فالخيول وما لها من ارتباط تاريخي في حياة العرب بصورة عامة والبدو بصورة خاصة تشكل احدى الصور التي تعكس شكل تلك البيئة التي يرتادها البدو فضلا عن مفردات اخرى كالخيام والابل والصحراء والعمق والمناخ كلها تعكس طبيعة البيئة الصحراوية التي يتشكل عندها البيئة البدوي. فالبدو ليس حكرا على مجتمع معين لكن الطبيعة التي تشكل مفرداتها هي من تعطي مسمى هذه البيئة.

فائق حسن لا يختلف اثنان من انه ملون بارع وهذه الميزة جعلت من درجة تفرده ان تصبح نقطة خاصة في مسيرة الرسم العراقي. فمبدع اللون هذا امتهن فكرة التراث من الواقع وكانت امانته للواقع بأن ابدعه بصيغة لها خصوصيتها التي تعكس جمال الواقع وروح الفن من وجهة نظره الخاصة فالخيول عنده بالضرورة ان تكون عليها سيطرة مطلقة من خلال اللون والشكل بأن تحال قصراً باتجاه موطن

وجغرافية اللوحة، فالخيول يجب ان تكون عربية وان تطابق جمالها او صفاتها مع خيول مثيلة لها في العالم.

فطريقة الاسقاط التعبيري من خلال اللون وتشكيل المناخات التي تظهر الطبيعة التي تحتوي ضمنها تلك الخيول. فالاستعارة لا تخلق خصوصيتها ما لم يخرجها من منظاره هو لونيا وتقنيا وكأن وصفه خاصة ابدعت تأثيرا حتى يومنا هذا الا انها بقيت على درجة عالية من الفرادة في تشكيل خصوبيتها الريادية فالمنظور لوني والتعبير لوني والشكل لوني والمناخ لوني. فالخيم في كثير من الاحيان تعامل على انها مساحات لونية متجاورة تعطي انطباعا بالشكل رغم تجريديتها. فضلا عن هذا اللعب الفني في ظلال الاشياء وكأن موشوراً يحلل الالوان ولكنه موشور فني وذو درجة عالية من الذاتية فهو انطباعيا ذهب بعيدا عن الانطباعيين. انها واقعية شرقية بالدرجة الاولى وعربية حصريا قد تكون عراقية الا ان هويتها العربية اكثر تسيدا مفرزا ذلك من خلال رسم الشخوص الذين يرتدون ثياب عربية فالعقال والعباءة العربية وتلك الوجوه ذات السحنة العربية كانت هدفا لنظرة الفنان المختبرية التي تكشف عن هوية الاشياء وتحقيق تمفصلها في الفن العراقي رغم مرجعيتها الواقعية فالنسق الذي شكل تفرده العالي من خلال اللون في سياق الحداثة العراقية وتأثيرها الاكاديمي الواضح في مسيرة الرسم العراقي الحديث.

فكشف هوية خاصة للفن العراقي لها علاقة بالحداثة في ذات الوقت الذي انطلقت من الواقعية. فالريادة منطلقة من الواقع فالتصوير الحديث للبيئة المحلية هو من عزل هذه التجربة عن باقي التجارب الواقعية واعطت خصوصيتها الريادية. حيث حققت اثرا هاما في الرسم وبالتالي فأن نقطة تحول هامة لكل من تاثر به فاختياره للموضوع كان هو الهدف لخلق مفصلاً مهماً في حركة الرسم العراقي.

وصنع الاسلوب من خلال لمسة لون ما تعكس روح المثابرة والاصرار ومدى التجريب في العملية الفنية والانفتاح باتجاه الحداثة فليست ان نكون تجريديين حتى نكون محدثين لأن فائق حسن جسد واقعا حديثا من خلال مفردات تقليدية.

الا انه تمفصل بها من خلال ادخالها في رؤيته الذاتية التي اسست لسياق اخر في الرسم العراقي الحديث قائم على ريادة اللون.

عينة (7)

محمود صبري – الشهيد 2 – 1962

رسمت هذه اللوحة، بمادة الزيت على القماش. واختار الفنان الوان حيادية. ان تجربته الفنية الاولى قائمة على تأسيسه لمناخات اللوحة وفق هذه التركيبة التي تعتمد حيادية اللون وصولا الى عملية تولد التعبير بالرغم من ان محمود صبري كان ينتمي الى جماعة الرواد الا ان طريقته التي عكسها في الفن كان لها الاثر الكبير على تشكيل الجانب التعبيري في الفن المعاصر في مراحل مبكرة. فكان مصرا على اظهار تلك القسمات التي تعتلي وجوه شخصياته التي لا تعكس سوى البؤس والألم وتلك الاجساد التي تتشابه في نحافتها وهذه الاستطالة لهذه الشخصيات كلها شكلت علامات لرؤية هذا الفنان. فالعيون ودرجة اتساعها تذكرنا دائما بتلك العيون السومرية بالرغم من هيئة شخصياته التي تعكس طابعا ريفيا في هذه اللوحة.

قسمت الى ثلاثة مقاطع فالموضوع الرئيسي هو ذلك القتيل في اسفل اللوحة وقد انحنت فوقه امرأة متشحة بالسواد وكأنها ام القتيل نفسه، والمقطع الاخر هو مجموعة الرجال الواقفين الى يمين اللوحة وهم يمسكون بالات حرث الارض والمقطع الثالث الى يسار اللوحة فيه فرس جامحة يمسك بها شخص، تعامل الفنان باسلوب انشائي مثلث ولكنه مقلوب الرأس الى الاسفل مما جعل من القلق وعدم الثبات يسود اللوحة وقد دعم هذا القلق وعدم الاستقرار من خلال هذا الشخص القتيل. فالتعبير الذي تعكسه هذه الشخصية رغم موتها يدل على الانفعال والغضب. وذلك من خلال قيمة اختزالية متفردة بالذاتية لا ترينا شيئا سوى رؤية فنية خاصة لمحمود صبري.

فالاسلوب الذي اتبعه الفنان في الكثير من اعماله حتى امسى سمته الظاهرة في اعماله. ان هوية هذه اللوحة لم تذهب بعيدا عن طبيعة الشرق بل وعكست موضوعا ضمن البيئة. وعلى الارجح عراقيا.

وتخلو مواضعيه من تعبيرية خاصة بها كلها انعكاس لبيئة غير عراقية كما في لوحته "ثورة الجزائر" الوانه الرمادية هي دائما مثال للتحول بالرؤية من خلال اللون بعيدا عما هو مألوف باتجاه قيم برزت في القرن العشرين في الفن الا ان بتركيبته اللونية هذه اصر على ان يضمنها بشخصيات من الشرق وهذا حقق اسلوباً خاصاً له صفة التميز ويعكس مضامين تعبيرية في تأكيد حوادث اللوحة.

فقصة اللوحة درامية. فالفن في العراق اخذ يؤسس لهويته كونه عراقيا الا ان اضافته الريادية من خلال خلق هويه تعبيرية. فهذه السيدة وهي تستقبل هذا القتيل حركة يدها وتعبير وجهها يعكسان طبيعة المشهد ومدى تعاطفها مع هذا القتيل وشدة الصدمة وضخ الألم في لحظة درامية وهذه الفرس الجامحة التي فقدت سيدها لا تعطي نفسها بسهولة لشخص اخر فهي تعبير عن بشاعة الذي حدث وسلب حرية الانسان عنوة او الاسباب غير مبررة، وهذا الشخص الذي يمسك بالفرس فأن وجهه يعكس شدة الغضب ومدى الرغبة في التأثر وهو يربت على ظهر الفرس في محاولة لتهدئتها. اما هؤلاء الرجال فهم فلاحون انها حادثة في مجتمع ريفي بدلالة غطاء الراس والجلباب والات حفر الارض وكأنهم رجال القرية يقفون متأثرين بما حدث بالرغم من وقفتهم توحي بالتعب كونهم كانوا يعملون في فلاحة الارض الا ان وجوههم لا يبدو عليها الارتياح وان هناك ثلاث شخصيات متجهة النظر نحو الشخصية الرابعة وكأنه سيدهم الذين ينتظرون ردة فعله واصدار اوامره.

فهذه التركيبة الهرمية مقلوبة الرأس كانت تأسيسا في الدخول الى ابعد ما هو واقعي واعطاء الواقع صفة هائلة وقدرة عالية على التعبير فالتحوير

العراقـي قـائم وفـق عالمهـا الشـكلي والموضـوعي. الا ان مبـدعيها ينتمـون الى الفـن العراقي الحديث.

عينة (9)

جميل حمودي – كلمة حرية – 1952

رسمـت هـذه اللوحـة عـام 1952 والـتي تمثـل تراكيـب حروفيـة حيـث ان حمـودي ينتمـي الى الرعيـل الاول تاريخيـاً ولكننـا امـام مـا نصبوا اليـه مـن رصـد الظـاهرة جماليا. فبـالرغم مـن ان مديحـة عمـر اول مـن رسـم الحـروف داخـل اللوحـة العراقية اذ تعد ريادتها تاريخية لكن، جميل حمودي بالرغم من اصراره علـى ان يكـون اسلوبه الفـني قائمـا علـى مفهـوم الحروفيـة. ان الحروفيـة كانـت اول الامـر عنـد عطـا صبـري عنـدما رسـم مقامـات الحريـري وكـان قـد اطلـع جـواد سـليم عليهـا لـذا فـأن لوحة "لورنا في لندن" كانت سباقة في دخول الحرف باللوحة ومن ثم في لوحـة جـواد "بغـداديات" لكـن جميـل حمـودي كـان اكثـر تمسكا بـالحرف كـي يجعـل مـن رؤيتـه تنطلق من الحروفية درجة الوصول الى طبع اسـلوبه مـن خلالهـا واصـر علـى ان تكـون تجربته محض حروفية وكان لذلك تأثير واضح بأن يكون عالم الحروف بتراكيبه الغزيرة وتكويناته المتداخلة هو همه الأول والكثير ممـن تـأثروا بهـذا النسـق مـن الفـن فهو موجوداً عند محمد علي شاكر وهاشم سمرجي وضياء العزاوي ورافـع الناصـري وايـاد الحسـيني وحمـد شـاوي واخـرين....الا ان هنـاك تفاوتـاً في طبيعـة الرؤيـة لكـل واحـد مـنهم فكـان الـبعض اكثـر تشـدقا بآليـة الحـرف نفسـه بينمـا كـان للآخـرين اسـاليب اخـرى كـان الحـرف جـزء مـن بنـاء اللوحـة تبعـا لجعـل ايقونيتـه تـدل علـى هويتـه التراثيـة. لكـن جميـل حمـودي الـذي اظهـر ذات الفكـرة الـتي اتـت بهـا الخمسـينات والتي مفادها ربط التراث بالحداثة فبالرغم من انه كـان امينـا للـتراث الا انـه حقـق شـيئا مـن الاخراجـات الحديثـة في لوحتـه فـالاجواء اللونيـة مـا هـي الا نتيجـة تلـك التقاطعـات التكوينيـة الـتي تحـدثها حركـة الحـروف داخـل اللوحـة الا ان النتاجـات التكوينية هي ما كان لها الاثـر في خلق بيئـة اللوحـة الحديثـة بـالرغم مـن تأسيسـها

على اثر تراثي فالجو العام اقرب ان يكون الى طبيعة التوزيعات اللونية كما في حياكة البسط العراقية ولكن برؤية تعكس الحداثة. فلوحاته تندرج ضمن سلسلة تجربته التي تعكس هما واحدا وهو هويته الشرقية بروح الحرف ودلالاته ولكن بصياغة غادرت مفاهيم الحروفية في التراث العرب حتى شكل الحرف دخل ضمن عالمه الخاص وتحويره الذي ذهب به بعيدا عن كل قواعد الخط التقليدية. انه لم يستعر من الحرف سوى معناه وحافظ على شيء من شكلانيته وادخله في حيز تحويري يؤسس لصياغته البصرية ذات البعد الشخصي لغرض الكشف عن نسق اخر في الفن العراقي.

ان ثنائية التراث والحداثة مهيمنة رغم محاولة التخلص منها على صياغاته البصرية من روح الحرف العربي.

ان تجربته الحروفية بكل ابعادها وما تطرحه في ذات السياق الذي دأب على ان يختط لنفسه اسلوبه المتفرد الفني.

ان رحلة الحرف في لوحاته رحلة دأبت على الظهور ضمن نسق شهد تحولاته لكن ضمن رؤية ترتكز دائما على ان يكون الحرف هو الذي يكشف عن هوية العمل وسط عالم الحداثة الفنية. وبما شكل مفصلاً ريادياً لحركة جيل فني (لاحقا) استلهم الحرف.

عينة (10)

اسماعيل الشيخلي – طقس عراقي – 1982

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش وبشكل ذي استطالة كعمل جداري واجواء اللوحة تميل الى الالوان الحارة محققا مناخا اشبه بالمناخ الترابي او قريب الى الصحراوي فالغبار في كل مكان في محاولة لتحقيق ما يصبوا اليه الفنان من خلال اللون وهذا كان قبل ذلك عند فائق حسن الا ان هذه اللوحة في جانب

منها تذهب مذاهب شرقية تكاد تكون عراقية وهذا ما يؤكده بناء الأشكال داخل اللوحة. فالعدد الكبير من الشخصيات التي رسمت بطريقة اختزالية تعطي دائماً طابعاً بالاستطالة والتجريد في الكثير منها رغم اننا نستشعر آدميتها وفي احيان كثيرة هن نساء وكأنهن اجتمعن لشيء مشترك ففي الخلفية هناك تلميحات في العمق لتكوينات كأنها قباب وكأن المشهد فيه اضرحة وتوجد بعض المباني وبعض الأشكال تشبه الهلال اذن فأنها اضرحة ذات قدسية عند المسلمين حصريا، وهذا الكم الكبير من النساء يوحي بوجود طقس ديني فزيارة الاضرحة المقدسة هي من اشكال التراث الديني في العراق انه الوحي الديني وزيارة المقامات يعكس مدى عراقية المشهد وهذه النساء وهن يرتدين العباءة، في اكثر الاحيان تشخيصا ويحملن بعض منهن اطفالهن فهذا التنوع يذهب الى طبيعة المشهد نفسه كونه مشهدا شعبيا فضلا عن المباني نفذت بطريقة اختزالية لكن مع المحافظة على روحية منظورية تؤكد عمق المكان رغم الايحاء بأن التسطيح هو الغالب. فالواقعية هناك هي اساس لنظرة المشهد الحديثة ان محاولة الاخراج لشخوصه بهذا الشكل كان متكررا في لوحاته ما هو الا دليل على تجربة الفنان باتجاه الاسلوب الذي يروم البحث فيه والوصول الى غايته وتفرده الاسلوبي. فكانت المشكلة هي مشكلة صياغية لأن الموضوع عنده هنا محسوم. أذن كيف يحقق عملا عراقيا حديثا وفي نفس الوقت متفردا فما كان من الفنان الا الذهاب الى فكرة التراث والحداثة ولكن الفرق كان تقنينا في الدرجة الاولى وتحقيق رؤية لها طابع خاص بالدرجة الثانية في محاولة للبحث عالميا عن مداراته العراقية فكانت معماريته الشكلية قائمة على ايجاد صيغة خاصة به في بناء عالمه الفني والذي يخلق جمالياته من خلال شدة التفرد بالاسلوب وجعله فرديا وان انطلق من عدة تأثيرات محلية وعالمية. ورغم صراحة علاماتها الا انها عكست نوعا من تعكيبية ذات طابع لوني اكاديمي في اغلب الاحيان مظهرا مهارته اللونية في خلق الاجواء التي تعكس طبيعة المشهد.

والذهاب به نحو مسماه الذي يعكس البيئة الشرقية والعراقية خاصة ان اضافة الوان صريحة على اجزاء من الشخصيات ما هو الا تعريف للناظر بنوعية

النسوة الواتي يرتدين الواناً صريحاً وذات امتداداً موجياً عالياً بما يوحي باننا امام ما نراه عادة في الريف وهذه علاقة اخرى تبرز هوية اللوحة. اذن فثنائية التراث والحداثة لا زالت فاعلة ولكن بشكلها القريب الى التشخيص وعدم اغفال المنظور ولو حسيا وهذا يقربنا من نفس تلك النظرة التي رأينا بها فائق حسن. وعليه فأن الفنان الشيخلي هو الاخر اكد على ان تكون اللوحة ذات دلالات رمزية تذهب باتجاه تحقيق هوية اللوحة ولكن باسلوبه الفردي الخاص والذي نجح من خلاله ان يجعل لوحته ضمن سياق الحداثة العراقية، فالنسق الذي ارتاده يقوم على اساس واقعية المرجع والذهاب به باتجاه اخراجات تكون لها الصلة بفنون القرن العشرين الحديثة.

عينة (11)

حافظ الدروبي – صبيحة العيد – 1963

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش ومن الوهلة الاولى تشخص على انها لوحة عراقية. فالمشهد يحوي عدداً كبيراً من الشخصيات رجال ونساء واطفال كأحد ايام العيد وهناك اطفال يلعبون في الاراجيح والمكان احدى محلات بغداد القديمة فوجود الشناشيل والشبابيك المقوسة فضلا عن وجود المنائر في العمق ووجود الاسواق المسقفة كلها انعكاس لطبيعة المنطقة التي تحتضن هذا المشهد الذي نفذ بطريقة قريبة الى التكعيبية اراد الفنان ان يعكس واقعية تكعيبية ولكنها بشيء من التشخيص فالشخوص رسموا بطريقة الخطوط الخارجية وبنسب واقعية ولكن طريقة توزيع الالوان كانت تذهب باتجاه التكعيبية فاللون لا يجد صعوبة في التنقل بين الخلف والامام وبين الارضيات والشخوص في محاولة لخلق مناخ رياضي لتحقيق اجواء اللوحة وكان البناء المنظوري هو الاخر قد دخل ضمن شبكة المساحات الهندسية التي تتكون فيها اللوحة ولكن بايحاءات تصل الى نتيجة بأن هناك بناء مشخص داخل هذه التجريدات اللونية مع الحفاظ على الحد الفاصل بين لون واخر كخط خارجي، والشخصيات نفذت بطريقة واقعية تعكس

طبيعة المنظور الهندسي داخل اللوحة. فالعيد هنا في بغداد ذات الشناشيل والناس يرتدون ملابس محلية فالعباءة والجلباب والعمامة او "الغترة" كلها ضمن الازياء الشعبية فالهدف هو الكشف عن طبيعة الحياة في بغداد في احد ايام العيد لتعكس المدى المحلي الذي تجسده اللوحة ولكن واقعها الفني كان قائما وفق معايير لها ارتباط بالحداثة فتقنيا متأثرا بتكعيبية بيكاسو لكن ليس بشكل تطابقي انها تكعيبية التشكيل في وسط واقعي فهذا المزج بين الواقعية والتكعيبية وبهذا الشكل الاسلوبي تشكل الاسلوب الذي تميز به الدروبي لكن بقي ضمن سياق الهوية العراقية التي تجمع بين التراث والحداثة. فالكشف عن المنظور من خلال بناء غير منظوري اعطى للوحة شكلا من اشكال الحداثة وهذه اللعبة اللونية التي شكلت اصرة تربط بين ما هو واقعي وما هو مجرد فضلا عن خلق مناخ خاص يعكس بيئة اللوحة ولكنه بنفس الوقت يشكل روح الاسلوب للفنان. بالرغم من ان الدروبي اول من شكل المرسم الحر في العراق الا انه بقي أمينا للتراث من جهة والحداثة من جهة اخرى وخلق تمايزه لكي يكون رقما في سياق الحركة الفنية الحديثة وله انصاره المتأثرون بما جاء به من اسلوب فني. فالبحث الجمالي هنا هو بحثاً عن فرادة اسلوبية جعلت منه صورة من صور الحداثة العراقية فأن الفنان الدروبي يعد من الرعيل الاول الذي ساهم في تأسيس الحركة الفنية العراقية الا ان تحولاته الاسلوبية جاءت في اعقاب ما جاء به جواد سليم في تجربته التي امتهنت صورة الفن العراقي الحديث من خلال رسم هويته المحلية وجعل التراث هو ما ترتكز عليه الحداثة في محاولة تأسيس الفن في العراق.

فالموضوع يعد عملا حداثيا بذات الوقت الذي يوثق محليا والبناء الشكلي كان مؤسسا بشكل ذي خصوصية اسلوبية بالرغم من تأثره الغربي التقنية فضلا عن التوظيف الرمزي للاشكال ودلالاتها التي تعكس طابعا عراقيا في ثوب حديث وكل هذا نتيجة العرض الخاص للافكار وتفاصيل العمل بحاثاً عن موطئ قدم في سياق الحداثة العراقية وتشكيل البعد الريادي الذي تأسس وفق ثناية التراث والحداثة.

عينة (12)

سعد الطائي — في الهور — 1962

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش وهي امتداد لفكرة المحلية ذات الاطار الحداثي فالموضوع يسحب اجواء اللوحة الى الاهوار في الجنوب العراقي من خلال تلك السمات التي تميز بها البناء الشكلي للقارب والمحافظة على خصوصيته البصرية كدلالة على هوية العلامة التي يتمثلها القارب على انه (مشحوف) فضلا عن الصياغة التي ارتكزت على اختزالية اسلوبية في نفس الوقت كي تبدا هذه العلامة بالتحول باتجاه عالم فني رغم قرائنها الواقعية. ومن ثم التحرر من قيود الواقع من خلال خلق مكان يوحي بانه في الاهوار الا انه في حقيقة الامر لم يكن سوى مكان فني من صنع الفنان من الناحية التقنية سواء في بنائية الشكل وبنائية اللون، و(اللون) هو العنصر الذي تتشكل وفق تركيبته الصياغة الاسلوبية عند تجربة الطائي بصورة عامة، فهي خليط بين الانطباعية والتكعيبية ومزج الواقع بالمجرد في محاولة تعبيرية تعكس احساسا بالبيئة العراقية ولكن وفق ما هو متخيل. هذه العملية تعطي شكلا فيه اضافة الى النسق الفني العام الذي يحكم تشكيل الصياغة الجمالية في حركة الفن في العراق وتاكيدا لريادة جمالية قائمة على ميدا التراث والحداثة، مشكلة ريادة اسلوبية اخرى، ذات بعد اجتماعي بصورة عامة ولكن خاصيتها التفردية قائمة على مبدأ حداثة اللون وخصوصية الاسلوب، فتركيبته الشكلية بالرغم من انها تعطي انعكاسا تكعيبيا الا انه لم يكن مطابقا لما جاء به الدرويي بل حافظ على مشروعه الاسلوبي ببعد اكثر تعبيرية ودرامية باتجاه عاطفي ذي نزعة تاملية فهي محاولة لابداع صياغات بصرية لها القدرة على التفرد الاسلوبي من خلال خلق المناخات التي تعكس البيئة الاجتماعية من وجهة نظر فنية وفق ما يرتايه الفنان، فهذه التجربة اضافت شيئاً بالرغم من عدم خروجها المطلق عن التجربة الريادية الجمالية في الرسم العراقي الحديث.

عينة (13)

ضياء العزاوي – مفتاح وحروف – 1984

هذه اللوحة رسمت بمادة الزيت على القماش اللون السائد الازرق الصريح في وسط اللوحة كتلة مهيمنة على اجواء اللوحة احتوت على تلك العلامات والاشياء التي لها دلالات تذهب ببنائها باتجاه التراث بالرغم من اخراجاتها المجردة درجة الوصول الى مساحات لونية متجاورة لكنها تحمل في طياتها ايقونية محلية بالرغم من هيمنة التجريد فالحفاظ على روحية التراث باطار اكثر تجريدية يعطي طابعا اكثر حداثية فاللون الازرق الذي امتاز به العزاوي يكاد يهيمن على اللوحة لا بل على تجربته الفنية وخلق اجوائه بحيث تعكس خلطة فريدة من تجاورات الالوان ومدى التناغمات اللونية القائمة على التضاد الحاد وزرع مراكز الضوء وسط مساحات لونية غامقة وبالعكس.

لا نلحظ الطبيعة قد اثرت عليه لونياً بقدر ما يملك من اصراراً على تأسيس طبيعته الشخصية ذات الانسجامات التي تنطلق من رحم التضاد وهناك توازنات في تكوين اللوحة قائم وفق انشاءات حديثة لها نفس اوربي بالرغم من احتضانها لكل ما هو خاص يحمل في طياته الطابع المحلي والتحكم بتلك العلامات والايقونات اكثر الاحيان.

فهو يعكس التراث ولكن بطريقته الخاصة وبألوانه التي خلقت تأثيرا كبيرا فيما بعد في تجارب العديد من الفنانين. اما الهلال وبقايا الحروف والنقط كلها عشقت مع هذه المناخات المختزلة لتساهم في خلق عمق مضموني اكثر منه عمق رياضي وفي نفس الوقت تبدأ طاقتها الايقونية على الانبعاث لفرض هيمنة من نوع اخر فيها تتحدد هوية اللوحة بالرغم من شكلها المجرد فضلا عن ذلك فأن ايقونات اخرى تدخل ضمن اللوحة لم تكن من التراث على اكثر تقدير بل تكاد تكون علامات متداولة عالميا للبدء بفرض شكل جديد من المعنى. فهذا ثقب مفتاح الباب مثلا ما هو الا حكاية هذه الحروف وتلك التجريدات اللونية فالاثر التراثي

ينبع من التراث فضلا عن كونه استعارة شعبية ليدخل ضمن رؤية ذات دلالات تعكس واقعا شرقيا بالدرجة الاولى ويحكى عن ماهو ذاتي بالدرجة الثانية. بطريقة تحصل على تأويلها ولكن في خلف المرئي، فالعلامات والايقونات هنا ما هي الا مفاتيح للغور فيما وراء الأشكال بحثا عن تأويلات يستدرجنا اليها ضياء العزاوي في محاولة منه ليدفعنا غاية الوصول الى ابعد نقطة مما يريد هو نفسه. فلم يعد التراث مجرد رسم لهوية الفن العراقي او بسط فكرة البيئة على اللوحة ولكن التراث ذهب يبحث عن قصص جديدة بالرغم من كونه تراثاً الا انه بدأ يعمل وفق منظومة جديدة لا تلك المنظومة التراثية التي ولد فيها. وهذا يشكل صلب التحولات التي اتت بها ريادته الاسلوبية. انه التراث الذي يكون فاعلا في رؤية الحداثة وغادر وظيفته كونه يعكس هويته فحسب بل اصبح المفتاح لكل ما هو جديد ومتخيل ويرى الباحث ان هذه الفكرة سيكون لها الاثر الواضح في سياق الحداثة العراقية وخلق صورة جديدة من صور انساقها المتعددة.

العزاوي لم يعد محض اسير لجواد سليم بل كانت اضافة روحيته الذاتية ليخرج بثنائية التراث والحداثة بطابع متمايز له القوة والسطوة في الانتشار فحداثة موضوع العمل يشكل احدى نقاط التحول بالنسبة لما جاء في الرسم العراقي الحديث. وتنوعاته الشكلية التي اسست لاسلوب جعل منها ريادية سواء في الوظائف الرمزية أوالحركة الدلالية التي اسست لها شبكة العلاقات التي يفرضها النسيج العلامي والايقوني الذي حققته تجربة العزاوي في ابداع تمفصل الاتيان بنسق له خصوصيته وسط انساق الحداثة التي تشكل سياق الرسم العراقي الحديث.

عينة (14)

ضياء العزاوي – وجه من سومر – 1995

رسمت بمادة الزيت على القماش وهذه اللوحة تمثل الشق الاخر في تجربة العزاوي فتجربته تتجه الى اللاتشخيص في اكثر الاحيان لكنه يعود ليوثق نوعا من تأكيداته على هوية التجربة بان يظهر نوعاً من التشخيص وذلك للبقاء ضمن مناخ بيئي مثلما هو باق في مناخ لوني فهو بارعاً في اشد اواصر تجربته والتحكم في مفاصلها من اجل ابداع مفصل واضح ومؤثر. هناك تلوينات تجريدية ينبع من خلالها نصف وجه ولكنه محور اذ يقترب كثيرا للنسب الواقعية بقدر ما يحمل سمات خاصة فهناك مقطع من وجه "فتاة وركاء" لكنها تعكس انطباعات وتحدث في قسماتها تعبيرات لا تتطابق مع صورة المرجع فطريقة رسم "الحاجب" والعين متطابقتين والاصل اما الانف فقد اخذ شيئا من التحوير وفق رؤية الفنان الذاتية التي تعطي بعدا جماليا اخر اما الفم فقد رسم بطريقة واقعية تحمل معها حسا شاعريا. وبالنتيجة فأن هذا الوجه يحمل بعدا عاطفيا فالنظرة فيها تعبير بشيء من الحزن لكن هذه العين السومرية هي مركز الدلالة في هذه اللوحة، فالتأويل يبدأ منها ويذهب ليتعشق مع كل ما تطرحه بقية المفردات داخل اللوحة.
اما الالوان وتوزيعاتها المجردة اسست لكتلة اسفل يمين اللوحة توحي بأن هناك اشخاص لكن درجة التجريد تجعل من هذه الكتلة غير صريحة المعنى فهي عبارةعن مجموعة من النساء بدلالة انسيابية الخطوط ورشاقة الحركة التي تحدثها هذه الكتلة حتى تصل الى عكس شكل الازياء التي ترتديها هذه النسوة واحداهن معتمرة قبعة وقلادة في الرقبة لكن كل ذلك كان قد خفى نفسه وسط محيط لوني وجعل وضوح الأشكال وضوحا رمزيا فنشعر بان هناك قصة تبدأ من فتاة الوركاء. انها قصة فتاة عراقية، هذه الالوان الصريحة التي تمثل شعر الفتاة والمحيط اللوني لها ما هو الا تلك الرغبة الخاصة في ايجاد الشكل وفق رؤية ذاتية تطرح اسلوبية وتعالج الموضوع من جانب شخصي قد تكون في معرض او قد تكون في الذاكرة لا فرق لكن المهم بأن هناك عالمين احدهما معرف وهو من التاريخ العراقي القديم

والآخر عالم يمتاز بخصوصيات الحداثة التي احتوت العالم خلال القرن العشرين فهذا الحوار الذي يتحرك وفق التكوينات داخل اللوحة هو الهدف، فبقدر طرحه الجمالي فأنه يطرح معنى عام لتشكيل هوية اللوحة في محاولة شرعية لترك اثراً مفصلياً ريادياً. ان اللون الازرق عند العزاوي ما هو الا انعكاس لطبيعة الاسلوب الذي امتهنه هذا الفنان بالرغم من وجوده عند الوحوشيين وعند "ماتيس" خاصة الا ان الصراحة اللونية التي امتازت بها لوحات العزاوي تدخل ضمن عالم التجريدية التعبيرية اكثر من كونه عملا وحشيا. فالقصد يتغلب على العبث والطرح فيه شيء من الشاعرية في الكثير من اعماله والتي يتأسس وفقها التدفق العاطفي الذي يمسك باللوحة ويذهب بها الى عالم تعبيري خاص به وبنفس الوقت لا يفقد هوية اللوحة من خلال بيئة اللوحة نفسها وتشكيل نسق خاص به في ذات الوقت الذي يكشف عن قصة عراقية. فهو عملاً ذاتياً فيه دعائم الاسلوب واضحة فضلا عن بعده الحداثي الذي يواكب حركة التاريخ المعاصر يشكل انعطافة ميزتها التحول باتجاه الاحداث عالميا مع الاخذ بروح الطابع الذي يحدد شخصية العمل الذي يعكس مفهوم الريادة من خلال الشكل المتمثل باسلوب حركية اللون ودلالاته عند العزاوي وخلطاته الفريدة لتشكيل صورة من صور الرسم العراقي الحديث.ونسق آخر تؤسس له ريادة اسلوبية مميزة في العراق لها جمهورها وفرضت تاثيرها الواضح على الرسم في العراق.

عينة (15)

كاظم حيدر – البراق – 1966

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش. وتتكون من مجموعة كتل منها كتلتان رئيسيتان والكتلة الثالثة هي مجموع الاشياء التي تشكل خلفية اللوحة ان الفنان بالرغم من التبسيط والتحوير والاختزال والتي تشكل عالماً مجرداً لكنه يحافظ على حساً منظورياً، فالخطوط الافقية التي ترتكز عليها الكتل

متفاوتة هذا مما يعطي احساساً بأن هناك عمقا هندسياً لاعطاء اللوحة عمقاً منظورياً بالرغم من سماتها التي تعكس طابعا مجرداً في اكثر الاحيان.

فالهدف هو التعبير والقصة ذات تسلسل منطقي متفق عليه كما في الحتوتة المصرية واستخدام رموز وعلامات لها علاقة بنفس الفكرة. وكل شيء دخل في حيز التحوير الذي يعكس ذاتية اسلوبية، فالشكل ليس مجرد تماما بقدر ما هو انعكاس للطابع الشخصي والتعبيري للفنان.

فالمخلوق الذي يشبه دابة تحمل وجهاً بشرياً وهذا السيف المشطور الى نصفين والشخصية التي تعتمر قرنين وترتدي درع حرب وتحمل ترساً نقش عليه رمزاً للتعبير عن القوة، يجعل الموضوع اولا يقرأ تاريخيا بحثا عن قصص يتداولها الناس واصبحت تراثا لهم. فالشكل الذي يحمل تركيباً بين اكثر من مفردة كما في الحضارات القديمة وان الدابة ذات الوجه البشري تشبه البراق الذي عرج عليه الرسول الاعظم محمد (ﷺ) ليلة الاسراء والمعراج، اذن هناك شيء يرتبط بجانب عقائدي ويخص طائفة معينة من البشر الا وهم المسلمين فضلا عن هذا السيف الذي نفذ بطريقة بسيطة مختزلة الا انه قد شطر عند نهايته كما هوسيف"ذو الفقار" الذي اقترن بشخص الامام علي (عليه السلام)، وهناك حمامة بيضاء تشكل اجنحة البراق لأن القصة تحكي بأن للبراق جناحين الا ان الفنان تعامل مع الموضوع من اجل ضخ تعبيري كبير، والمتعارف عليه حديثا بأن الحمامة البيضاء وهي رمزاً للسلام العالمي وهي من افرازات العالم الحديث. انه الجانب الديني عند المسلمين يتمثل دائما في الخير والسلام عليه فان الهدف ينحصر بين الخير والسلام بهذه الكتلة التي تمثل الدابة زائدا السيف زائدا الحمامة البيضاء.

وبالمقابل هناك تلك الشخصية المتخفية وعليه فأن تشكيل هذا الرجل وكما حاول الفنان ايصاله بأن وجهه المتخفي المعالم تقريبا فقد لا يوحي بأنه وجه بشري وحتى طريقة رسم العيون وبدلالة هذين القرنين فأنهما وضمن الحكاية الشعبية فانهما تمثيلا للشر او الهمجية فهكذا علامة عند جيوش المغول عندما

اجتاحت العالم بهمجية مفرطة فضلا عن الايحاء الاخر وكأن رأس هذه الشخصية تمثل الشر وهي العالم الاخر في صراع الخير والشر فالدرع درع حرب والترس للحرب ايضا والعلامة المرسومة عليه لا توحي بالسلم ويرتدي حذاء طويل الساق مدبب الرأس وهذا النوع من الاحذية يمثل زي رجال الحرب في التاريخ الاسلامي. اذن فأن الصورة قد بانت على انها تنتمي الى قصة تاريخية ولكنها تحمل صفة التداول حتى يومنا هذا وهذا يعني انها شعبية من خلال الصياغة التي تقرأ من خلال المدى الاسطوري للحكاية وهذه دائما في التاريخ الشعبي. فالفنان اخذ الطابع الشعبي وبالذات الدرامي منه في تشكيل عوالمه التي تعكس روح أسلوبه الخاص. وهذا النمط في مرحلة الخمسينيات قد ارتاده الفنان شاكر حسن ال سعيد من خلال الحكاية الشعبية عمل كاظم حيدر التهيئه لاسلوبه بشكل فيه الطابع الحداثي ينطلق من خلال تجسيد الحكاية الشعبية ورسم واقعاً فيه تداول بطريقة تجعل منه انعكاساً لهوية اللوحة فضلا عن بعداً تعبيرياً من خلال تمثل الدرامة التاريخية في اللوحة المعاصرة. اما في العمق فأن هناك صياغة تؤكد شكل الاسلوب مع الايحاء بمكملات التعبير فأضاف مجموعة من الخيول والناس الواقفين واجزاء من بعض الخيام لكنها دخلت في عالم تجريدي بالكاد يشخص نوع هذه الكتل، وتظهر مرة اخرى ثنائية التراث والحداثة حاضرة ايضا لكن باتباع اسلوب فردي هو من حرك هذه الفكرة باتجاه اخراجي جديد واضافة التراث الشعبي على انه الممول الغزير لهذه التجربة التي تنتمي الى الحداثة بجانبها الصياغي فالتمفصل جاء من خلال الابداع الاسلوبي والذي يشكل نقطة تحمل طابعا تحوليا لتشكيل ريادة جمالية من خلال الاسلوب الفردي منطلقا من ثنائية التراث والحداثة.

عينة (16)

نزار سليم – جلب الماء – 1965

رسمت بمادة الزيت على القماش ذات طابع تراثي وتتكون من ثلاث نساء يحملن ادوات جلب الماء من النهر حيث كان في الماضي يقوم الناس بجلب الماء من النهر وهناك خلفية ذات لون فاتح وثلاث نخلات تقع في الخلفية رسمت هذه اللوحة بشكل يقوم على اختزال الأشكال وتبسيط المفردات مع شيء من التحوير وهذه الطريقة نشطت في الخمسينيات بدءا من جواد سليم. فالعملية واضحة لاقصاء المنظور هندسيا الا ان هناك بعدا منظوريا داخل اللوحة، فالنساء احداهن وسط المشهد وهي الاكبر حجما والأخرى أبعد وهناك عمق رغم ان مساحات الرسم قد تحولت الى مساحات مسطحة فضلا عن ظهور واضح للخط.

فالنساء يرتدين العباءة العراقية وغطاء الرأس* والوجوه محورة ولوزية الشكل والخطوط التي تشكل في اغلبها مقاطع من اهلة. وجود هذه الانية لحمل الماء فالأولى علبة "تنكة" والثانية حاوية "مسخنة" والثالثة اناء كبير وكلها علامات على ان الموضوع شرقي وعراقي. فالتراث هنا ايضا كان يتشكل مع الحداثة. اما النخيل فقد رسم بطريقة يوحي وكأنه يطير في السماء الا انه يشكل بعدا منظوريا وبطريقة اختزالية والمسطحة في اكثر الاحيان. فضلا عن طريقة التنفيذ من اختزال السعف والتبسيط بشكل نخلة يظهر الكيفية التي قامت على اساسها اللوحة. انه طقس يومي في الحياة العراقية هو جلب الماء فكانت تتشكل مجاميع من النساء للقيام بهذه العملية، فأنه مشهد مألوف في حينه واليوم اصبح تراثا له قوامه التعبيري والمدى الذي يدل عليه وطرح صورة من التراث العراقي ولكن بصيغة تنتمي فنيا الى عالم الحداثة وهذا ما يؤكد بأن ثنائية التراث والحداثة من العوامل التي ركزت على خلق هوية معاصرة للفن الحديث وبالتالي فأن هذه اللوحة علاقة اخرى على تأكيد الهوية والدخول ضمن صورة الفن العراق الحديث من خلال موضوع

(*) غطاء الرأس، تسمى الفوطة عند العراقيين وهي عبارة عن وشاح تقوم المرأة بلف راسها به.

العمل والخصوصية الشكلية فضلا عن التوظيف التعبيري والرمزي للشكل من اجل ضخ بعداً تعبيرياً في سياق الرسم الحديث فضلا عن تأثره في ريادة التراث والحداثة.

عينة (17)

خالد الجادر – منظر من الشمال – 1967

رسمت بمادة الزيت على القماش وتمثل احدى القرى في شمال العراق ونفذت بطريقة واقعية من ناحية المنظور وطبيعة الارض والبيوت متراصفة لكن الفضاء الذي يحيطها يعكس طبيعة المكان انها قرية وليست مدينة والبيوت توحي بأن بنائها فيها شيء من التعتيق من خلال طريقة التلوين وحركة الفرشاة. فالمنارة ما هي الا دليل على انها قرية فيها مسلمون وهي تعكس صورة قرى الشمال العراقي. ان الميزة التي تفرض نفسها في اللوحة هي طريقة التلوين، فالاجواء التي تمتاز بالانسجام اللوني تعكس الدرجة التقنية لآلية الرسم عند الجادر. والخاصية التي فرضت نفسها هي طبيعة اللمسات اللونية التي تمايزت بلوحات خالد الجادر وتأسيس اسلوبه الخاص من خلالها فالواقع عراقي واللوحة واقعية الا ان الدخول في الاسلوب الذي يعكس ذاتية الفنان هو الهدف الذي تحققه اللوحة.

فالقدرة على التلوين والتخطيط فضلا عن القابلية على تأسيس مناخ خاص به درجة معرفة لوحاته دون النظر الى التوقيع اسفل اللوحة. فقد صور الواقع دون المساس بالقواعد الهندسية صورة لصالحه كي يوجد حسا اسلوبيا من خلال تقنية اللوحة سواء الميكانيكية او اللونية كان امينا في النظر الى عراقية المشهد في ذات الوقت الذي يكون فيه هذا المكان مميزا بطريقة اسلوبية. فالفكرة عامة كانت عند فائق حسن من قبل لكن الفرادة التي تحققت في خلق اسلوب خاص به من خلال الواقعية ذاتها. فالذاتية التي طرحها الجادر كانت من خلال الخصائص الاسلوبية، فالاجواء عنده خاصة فضلا عن تقنيته المميزة فالفنان ورغم مرجعيته الواقعية الا انه وضع بصمته العراقية على انه حديثاً. هي ليست الواقعية الانطباعية بقدر ما هي واقعية عراقية محققا اسلوبا خاصا به موضحا بعداً جماليا

رغم انطلاقه من الواقع والبقاء فيه. ان تركيبته الخاصة في انشاء اللوحة وطريقة ادائه شكلتا فرادته الاسلوبية فضلا عن تأكيده من خلال ذلك على كل ما هو عراقي درجة ظهور هذا الشيء للعيان فالعلاقة بين الموضوع والتقنية شكلا شيئا له خصوصيته في الحداثة العراقية فالشكل تأسس بطريقة ابداعية شكل ريادته الجمالية منطلقا من عراقية الموضوع وحداثة الشكل وخصوصية الاسلوب وتوظيف الخامة في تحقيق رؤياه الذاتية والتمفصل في الحداثة عند واقعية المرجع وخصوصية الاسلوب.

عينة (18)

سعدي الكعبي – اشخاص – 1979

ان عملية البحث عن الفرادة الاسلوبية في الفن العراقي دفعت الكثير من الفنانين الولوج الى عوالم التقنية والاخذ بالتجربة الجمالية ابعد من صيغتها البصرية فاق ذلك التركيز على الملمس والذي شكل عالميا صورة جديدة او احدى نتاجات القرن العشرين في الفن التشكيلي وكل هذا من خلال تجارب العديد من الفنانين الاوربيين والامريكان. فما كان من تجربة سعدي الكعبي الا تنحى هذا المحنى فالاتيان "بالمعاجين" او خلق تكنيك يعكس طبيعة الملمس كانت من السمات التي ركز عليها الكعبي في خلق اسلوبه الفني بغية الدخول في عالم جديد للصورة العراقية ذات النفس الحديث وانعكاس لطبيعة المادة عالميا ولكن باطار محلي. فالمادة اصبحت تشكل الشخوص بغض النظر عن طبيعتهم التشريحية، فالتحوير لا زال قائما فالأشكال رغم واقعيتها الا انها اشكال فنية اكثر من كونها شخوص بشرية، والتعبير يبدأ بالطرح من خلال الاختزال والتحوير وخلق الشكل بطريقة تنم عن معنى وكل ذلك يؤسس لتأويلية داخل اللوحة وكل ذلك يرتكز على شبكة متداخلة من الخطوط وكأن العمل يبدو لأول وهلة انه عمل تخطيطي لكن طبيعة المادة والمناخ اللوني المبني على الانسجام اللوني ودقة الدرجات في تفاوتها هو الاخر يصنع من حدود تلك الشخصيات وكأن العمل عبارة عن خط خارجي

لكي تكتشف انه انسان بغض النظر عن المدى التحويري للأشكال فالاكتاف مبالغ بحجمها والرؤوس صغيرة ولا توجد ملامح للوجوه باستثناء بعض الملامح التعبيرية لكي يتشخص ان كان هذا رجل ام امرأة وتتداخل مع الشخصيات الواح هندسية تحوي على افاريز كتابية كتلك الموجودة في العمارة الاسلامية من ناحية توزيع الحروف ونوع الخط. فالقدرة على خلق اشكال متباينة ولكن تعكس بعدا سمته التسطيح بالرغم من الاحساس ببعض العمق من خلال تلك التباينات اللونية او التراكيب التي تنسجها الخطوط في تقاطعاتها.

يبدو الموضوع عبارة عن لوح طيني كتلك التي في فنون العراق القديم والنظر الى نوع من الافريز التاريخي او الرقم الطينية لكن طبيعة الأشكال تخلق رابطا ما بين التاريخ والحداثة وتأكيداً لهوية المنتج من خلال ادخال الحرف العربي وبصورته القياسية مبنيا وفق قواعد الخط العربي او الايحاء بأن هذه الكتابات ليست عشوائية بقدر ما هي تأكيد لجغرافية اللوحة سواء كانت مكانية او زمانية ولكن الفرق هو عملية خلط الازمنة للأتيان بالحكاية التي تكشف عن رؤية الفنان، مما يجعل المعنى حرا في الكشف عن مضامين تجمع بين انساق التاريخ والتراث والحداثة. فالمضمون يكشف عن طبيعة الرؤية الذاتية للفنان والتي تتسم بأن يكون هناك تعبيراً عن قصة مؤلفة من قبل الفنان نفسه وهناك دلالات واضحة ومشخصة من اجل ايصال مثل هكذا معنى فالمرأة موجودة من خلال اضافة خطوط بشعرها بالرغم من المبالغة في الاكتاف وكذلك الرجل فأن حركة اليدين وتعددهما كما في المدرسة المستقبلية ما هو الا ايماء بأن هناك قصد او حركة تكشف عن معنى قابل للتأويل وهذا كله كان في وسط مسطح كأنه عالم يتكون من لون واحد ومنه تخرج الحكاية. ان حداثة الشخوص مضاف اليها مكان يعج بالحروف العربية ما هو الا دليل على رسم هوية هذه اللوحة ودمج المعطى الجمالي، في الية ربط التراث والحداثة فالريداة شكلية متأثرة بمرجعيات غربية والتقنية تعكس حداثة القرن العشرين فضلا عن حداثة الموضوع وتوليفته التاريخية التي عكست نفسها من خلال الصياغة الحداثية.وختم اللوحة بحروفية تكشف عن هوية العمل الشرقية.

عينة (19)

محمد علي شاكر – انتظار – 1976

رسمت اللوحة بمادة الزيت على القماش بناء هذه اللوحة اعتمد على توزيع الشخصيات والمفردات بشكل قد احتل اكبر مساحة منها فالسرير الذي يحتل القسم الاكبر من اللوحة وهو ينتمي الى البيئة البغدادية بدلالة ذلك السياج "المحجّر"(*) الذي يعكس هندسة امتازت بها الأشكال ذات الطابع الشرقي البغدادي فضلا عن وجود مطحنة "رحه" ووجود اطباق ملونة في الخلف كتلك الموجودة في التراث العراقي وهو مصنوعة من اوراق سعف النخيل "طبك"(**). وتوزيع لوني يوحي بأن هناك ارضية واغطية كما هي حال "البسط" العراقية من حيث النقش والترتيب وهذه المرأة الجالسة وكأنها ترتدي غطاء رأس "فوطه" عراقية. وهناك الاناء تحت السرير الذي عادة يستخدم لنقل الماء من النهر الى المنازل البغدادية في الماضي تسمى "المسخنة".

هناك تلاعب بالنسب وتلاعب في صيغة المنظور والشيء الاكثر تأثيرا هو ترك بعض المساحات غير مكتملة وكأنها فقط في مرحلة التخطيط وكأن اللوحة غير مكتملة وهذا من دواعي القصد قد يكون نوعا من الاحساس بالخروج عن المألوف او نوعا من الحداثة ولكن وسط هذا الجو الملون والذي يحمل صفة اكاديمية، فأن شكل التحوير رغم حساسيته الا انه يصل الى عكس فكرة الحداثة، فاللوحة رغم تشخيصها تذهب باتجاه عالم تجريدي قائم على اساس المعادلة اللونية.

ان شدة التجاورات اللونية وغزارتها قائم على مدى الاحساس الذاتي لآلية خلق الصورة ومناخها. حيث ان التشخيص الواضح والتعريف السهل بهوية العمل

(*) السمة البغدادية للسياج الذي يغلف السلالم او الباحة الداخلية في البيوت التراثية البغدادية.

(**) اناء مسطح مصنوع من اوراق سعف النخيل، بطريقة الحياكة وتلوينه بالوان صريحة غير مركبة وينقش عليه بطريقة تعكس سمات تراثية في اللون والتصميم ويكثر في جنوب العراق.

من خلال طبيعة الاشياء وانتماءاتها والضخ العلامي الذي يكشف عن مدلولات ما تحويه هذه اللوحة. والمفردات البغدادية وهذا المكان في الشرق يذهب الى سحر اخر ينتمي الى الحداثة بالرغم من قصر المسافة بينهما اذ هناك اشتباه مفروض من ان اللوحة واقعية وكأنها لوحة تقليدية لكن هذه التعاملات الحساسة مع الاشياء ادخلها حيز اخر ليس بالواقعية الصارمة بقدر ما هناك كشف عن ذاتية سواء كانت من خلال الوسيط التقني او اللوني وهذه الكثافة والتداخل في اللوحة يجعل الكثير منها مجردا ولا يكشف عن نفسه الا بقدر تلك اللحظات التي تكون المفردة لها القابلية عن اطلاق معنى معين خاص بها لغرض الكشف عن هويتها اما القصة فهي الأخرى تبقى في حيز مجرد رغم وضوحها الظاهر للعيان ان تلك الخاصية جعلت من الواقع واقعا شعبيا بغداديا ومن اللوحة لوحة تنتمي الى عالم من الحداثة انها لوحة تنتمي الى القرن العشرين وهذا ما يعطيها مبررا لأن تكون لوحة حديثة.

اذن هنا صورة اخرى لتشكيل التراث وفق اطار حديث ولكن بصيغة جديدة لها ابعاد اسلوبية اذ ان الاسلوب هو الذي أصبح متفردا في صياغة الحداثة فريادة الاساليب هي من شكل تنوعات القرن العشرين وهي التي خلقت الشكل الابداعي في الفن العراقي الحديث. فهناك ريادة في التعامل مع الشكل وكذلك صيغة البناء التعبيري لخلق خصوصية اسلوبية ميزتها الحداثة منطلقة من وسط واقعي عكس روحية الذات العراقي لتشكل صورة من صور الرسم الحديث في العراق.

عينة (20)

شاكر حسن ال سعيد – فتح قريب – 1975

رسمت اللوحة بمادة الزيت على الخشب. انها لوحة تجريدية حيث تركيبتها اللونية المبنية وفق توزيعات قائمة على الانسجام وخلق مناخ ذي مسحة لونية تعالج الاجواء العالية التركيب من حيث اللون ومحاولة الوصول الى اللون كما هو الطبيعة من حيث التركيب مع اضافة شيء من ما تمليه الرؤية الذاتية لونيا والابتعاد عن الألوان مباشرة. وهذا يجعل اللوحة تذهب باتجاه الكشف عن شيء يتعلق بهذه الاجواء اللونية.

فأن الفنان قد اعلن عن رؤيته المتعلقة بمفهوم البعد الواحد. وهذا يربط بين طبيعة هذه اللوحة وهذا المفهوم، فاللون يعكس الوان الجدران العتيقة وان العملية الاكثر تركيزا هي البنية الهندسية والشكلية لطبيعة الشرخ الذي يقسم اللوحة وبنفس الوقت تظهر الفجوة التي تتوسط اللوحة وكأن الجدار قد ثقب فأن البعد الواحد لم يعد بعدا واحد بل هناك عمق من خلال هذه الفجوة وهي تعطي ايحاء بأن هناك بعدا واحدا فالتسطيح هو الهدف وما هذه الفجوة الا تأكيد لوجود البعد الواحد الذي نغادره لحظة النظر الى هذه الفجوة. ان عملية الرسم ووضع درجات لونية متعددة حتى وان كانت من ذات اللون فأننا نعلن عن وجود عمق الا ان محاولة الفنان كانت تذهب باتجاه جعل السطح هو الموضوع وهو الهدف الذي يعالج بصريا وان الدخول في مقطع من الطبيعة كما هو الحال في الطبيعة نفسها مع الاخذ بنظر الاعتبار بأن التفصيل هو يوصل الى استنتاج بأن النظر الى الاجزاء هو شيء من اكتشاف الكل. وكل هذا جاء من خلال تلك العملية التي تذهب باتجاه التراث ولكن من زاوية اخرى اكثر غرابة من ما كان في رؤية التراث في الفن العراقي الحديث. فالاجزاء او النظر الى المقطع الذي يكشف عن الطبيعة التراثية للمكان. فالتعتيق هنا اصبح ضرورة في صياغة التركيب اللوني يستفاد منها بصريا في الكشف عن طبيعة المكان مما يحيل اللوحة باتجاه تجريدي

فأن درجة اللاتشخيص هنا يوغل العمل في تهشيم البنى التشخيصية من اجل الوصول الى عالم تجريدي لكنه في نفس الوقت يكشف عن مضمون ريادي تبع صيغة المكان في اللوحة في كل الاحوال ففي العالم كثير من الاشياء القديمة المعتقة والكثير من الجدران لكن خلق المكان التجريدي وهذا الشرخ الذي يحقق حركة بصرية الهدف منها خلق توازنات سواء كانت لونية او شكلية فضلا عن القيم الجمالية التي يتركها في شكل الرؤية الذاتية للوحة فهناك عالم اخر كان متزامنا مع طبيعة المكان وقد يظهر من خلال الاضافات التي توزعت على شكل كتابات وحروف وعلامات في محيط اللوحة وهي كتابات وحروف عربية مع بعض الاشارات وجاءت هذه الحروفيات كي تكشف اخيرا عن طبيعة هذا المكان التجريدي وتحقيق وجهته من خلال النظر الى طبيعة هذه الحروف انها تشكل كلمات في اغلبها لها معنى متفق عليه وهذا ما يؤكد بشكل كبير عن هوية العمل او اللوحة والكشف عن مضاميتها المكانية والدلالية بالرغم من تجريديتها العالية. ان المدى الايقوني يجعل العمل يتوغل باتجاه اكثر تجريدية وبالتالي اكثر معاصرة.

فالمكان ليس غريبا بالرغم من ان مثل هكذا اجواء في الفن الحديث في الغرب، الا ان هناك جزم من انها لوحة تنتمي الى الشرق وعلى الاكثر من العراق اذ تعمل المنظومة الحروفية على الاخذ بيد المكان والكشف عن هويته. فهذه الكتابات تتواجد في اكثر الاحيان ضمن نطاق البيئة البغدادية في الاحياء القديمة والكتابات على الجدران العتيقة التي تعكس عالماً فطرياً اقرب ما يكون الى عالم طفولي لكن فيه مضامين لها دلالات تكشف عن نفسها وفي احيان اخرى تبقى غامضة من اجل خلق تأويلات جديدة والانفتاح على المعنى. اذن فأن هذه التجربة تكشف عن نمط جديد في سياق الحداثة العراقية فالربط بين التراث والحداثة كان له خصوصية فنية وتحول حداثي قد يقترب من التجارب العالمية لكن مع الحفاظ على طرح هوية العمل كونه ينتمي الى الفن التشكيلي العراقي الحديث.

وهذا تحول في حركة الرسم العراقي باضافة تجريدية تحمل هوية عراقية فحداثة الموضوع شكل تحولا في مسار الفن فضلا عن الريادة الشكلية تشبه لما يطرح في الفن العراقي وكذلك التوظيف الرمزي للعلامات والاشارات والانفتاح على ريادة المعنى الذي يطرح هوية المكان بالرغم من تجريدية مباشرة فأن التشخيص العلامي كان يحدد المضامين التجريدية وتأسيس لنهج ريادي اساسه الشكل وهويته ايقونية لكشف هوية اللوحة وخلق تمفصلات وسط اجواء الفن العراقي.

عينة (21)

شاكر حسن ال سعيد – اشارات – 1991

هذه اللوحة نفذت في المرحلة الاخيرة من حياة الفنان واوغلت في عالمها التجريدي غير انها تمثل نسقا اخر، فهناك مشتركات وهناك مختلفات. فاللوحة تتكون من وحدتين في الشكل الاولى خلفية وتمثل طبيعة تكوين السطح القائم على طبيعة لونية لا تخلو من التعتيق وخلق ملمس خشن كما في الجدران العتيقة وملئ الاجواء من خلال التباينات اللونية لخلق المناخ اللوني المتحقق. اما اللوحة الثانية فهي عبارة عن تلك الشبكة الايقونية التي رسمت فوق تلك الارضية والتي تحوي مخططات وعلامات ايقونية تهيمن على الجانب الامامي للوحة لكنه في ذات الوقت تستند على الطبيعة اللونية ذات الملمس القصدي. فالتحول بهيئة السطح كملمس كان شيء يسير ضمن متحولات الفن عالميا وما يجري على سطح هذه اللوحة لم يذهب بعديا عن طبيعة الملمس الذي حققه التجريديون اواسط القرن العشرين. الشيء المهم هنا هي تلك الشبكة الايقونية وطريقة تنفيذها ومدى تحقيق رسالتها البصرية وعليه فأن مناخ اللوحة له علاقة مع طبيعة النسق الخاص بالفنان الذي يظهر روحية الاسلوب عنده لكن التي تجعل من اللوحة ذات اثر فكري هي ايقونيتها كما في المستوى الثاني في اللوحة متمثل بما يشكل الشبكة الايقونية. ان بتلك العلامات وهويتها التي تستر خلفها تشكل سلسلة من الايقونات المتفق عليها مثل الدائرة والمثلث وعلامة الاكس "X" جميعها لم تكشف عن نفسها وما

تريد داخل اللوحة بشكل مباشر اذ لا مجال للاتفاق من حيث تأويل هذه الاشارات فهذا الابهام جعل من شبكة الأشكال الايقونية هذه مفتوحة الدلالة وهذا ما ادخلها في عالم تجريدي آخر غير ذلك الذي في الخلفية. وعليه لا يوجد ما يدلل على هوية المكان وطبيعة المديات الفكرية للوحة من اجل الخروج ولو بحكاية لرسم ما تروم اليه اللوحة ولو ذهنيا . ان هذه العلامات وهذه المخططات بالتأكيد هي موجودة في الواقع لكنها لم تختص بحضارة معينة وهي عامة الاستخدام في انماط الفن الحديث عالميا. وعليه فأن هذه اللوحة لم تشكف عن طبيعة هويتها الجغرافية بقدر ما تكشف عن طبيعة عالم مجرد شكلا ومضمونا مع شيء من التشخيص العلامي وهذا المستوى جعل اللوحة لا تذهب الى عالم التجريد الخالص النقي ولكنها تعكس صفة ذاتية في ذات الوقت لم تكشفه عن بيئة عراقية محضة من خلال شيء يمايز بين ما هو محلي وما هو عالمي. فالبناء الدلالي بقي مفتوحا ولم يشخص ما هو عراقي داخل اللوحة باستثناء طبيعة المناخ الذي قد يوحي بأنه جدار عتيق وهذا ليس بدليل بان الجدار ينتمي الى البيئة العراقية، الشيء الوحيد الذي يكشف عن هوية اللوحة هو اسم الفنان كونه عراقيا ويرى الباحث ان مثل هذه اللوحة هي محاولة لخلق بيئة جديدة تكشف عن نفسها عالميا على انها محاذية لما يحدث من تحولات في العالم فالتجريد اصبح هنا حتى على حساب الهوية وهذا يحيل رسالة الفن بأن لم تعد رسالته المحلية بقدر ما هناك محاولة للذوبان في هوية عالمية اكثر منها تشخيص لمكان ما . وهو اضافة الى الفن العراقي لتشكيل بيئة جديدة وقوامها هوية الفنان نفسه والدخول في عولمة الفن وحسب مرجعياته العالمية التي تشكل الصورة الاستعارية للفن وهذا احد الانساق التي تأسست ضمن حقل الفن العراقي الحديث. من خلال حداثة الموضوع وخلق ريادة شكلية جديدة فضلا عن التحول باتجاه مرجعيات غير محددة وغربية في اكثرها . فضلا عن حداثة اللون الذي بدأ يشكل صورة اخرى من صور الرسم الحديث في العراق.

عينة (22)

نوري الراوي – الناعور – 1982

رسمت اللوحة بمادة الزيت على القماش وفيها بيوت قد رسمت بطبيعة معينة يختص بها مكان ما في العراق فوجود "الناعور"(*) ومن خلال النظر الى القرية نجد انها تتطابق وطبيعة الاماكن في المنطقة الغربية وخصوصا في منطقة "عانه" و"راوه"(**) المميزة بطبيعتها الهندسية فالى جانب النواعير توجد القباب المتكررة وهي احدى سمات بيوت هذه القرية والغالب عليها اللون الابيض ان المنظور يعكس هندسية المكان ولكن الاكيد انها ليست هندسة واقعية بقدر ما اضاف اليها الفنان رؤيته فتحور المكان وفقا لتلك الرؤية وليس وفقا لطبيعة المكان نفسه. بالرغم من وجود عمق هندسي واضح الا انها لا تعكس نفسها على انها لوحة واقعية. فالفنان مصر على ابراز هوية المكان ولكن وفق ما يرتأيه، فأن العامل الذاتي خلق طبيعة لها علاقة بالاسلوب اكثر من كونها طبيعة "فوتوغرافية" مع الحفاظ على روح الحس الذي يتمثل من خلال اجواء اللوحة نفسها في محاولة لخلق جو فيه شيء من الشاعرية وما ان يحدث هذا حتى يكون هناك بعداً عاطفياً وهذا ما تذهب اليه اللوحة من خلال اجواءها الصامتة وكأن هذه القرية قد خلت من اهلها وحتى الاشجار فأنها اشجار نوري الراوي. المكان كله صادره كي يصبح مكانه الفني بالرغم من ان المفردات لا زالت تحتفظ بواقعيتها رغم التحوير الذي يذهب حتى الى اجزاء اللوحة الأخرى فالمساحات ما هي الا عبارة عن اشرطة لونية متموجة وهو نوع من التأكيد على خلق او تكملة المناخ المهيمن على اللوحة وفي بعض الاماكن هناك كتابات باللغة العربية كأن تكون نصوص دينية او شعرية وهذا تأكيد على هوية اللوحة، فاللوحة عراقية من حيث المكان وتنتمي الى اجواء اسلامية من حيث النص الذي يدخل لتأكيد اللوحة. ان اسلوب الفنان لم يشهد

(*) آلة لنقل المياه من النهر لغرض سقي الحقول وتكون عادة في المنطقة الغربية من العراق وخاصة في مناطق عانة وراوة وحديثة وهيت وتعد اليوم من تراث المنطقة لما تتميز به من شكل خاص وبنية تراثية.

(**) "راوه" قرية تقع في محافظة الانبار غرب العراق وهي مسقط رأس الفنان نوري الراوي (تسجيل صوتي).

تحولات كبيرة بقدر ما كانت تأكيداً على طبيعة الاسلوب والاصرار على خلق البعد الجمالي منطلقا من الانتماء المكاني. فالتراث حاضراً لتأكيد الهوية فما الكتابات والناعور والقباب الا ذلك الشكل من التراث العراقي. والعلامة او الشكل الاكثر تقريبا للمكان كانت مفردة الناعور. فالناعور وبشكله هذا لا يتوفر الا في هذا المكان. فالفنان اصر على الذهاب الى القرية ذاتها ولم يكن الهدف بأنه مكان ما في العراق.

وهذا كله كان بمساعدة تلك الاجواء التي طالما يدخل ضمنها اللون البنفسجي وخلق اجواء ليست بالمشمسة قد تكون ليلا الا ان وضوح الأشكال يجعل منها اجواء فنية اسلوبية اكثر منها واقعية.

وعليه فأن الهدف المكاني كان يقوم على هدف اسلوبي لتأكيد هوية المكان في اللوحة وهوية الفنان كأسلوب. الا ان المميز في الموضوع "الناعور" الذي اعتبر اساساً لتحديد كل هذه الاشياء التي وجدناها في سياق الأشكال العراقية وهي البحث في الاساليب الفردية وهي جزء من التشكيل الريادي في القرن العشرين في العالم وليس العراق فحسب من خلال التوظيف الرمزي للموضوع وخلق بعض الاضافات ضمن تحولات الاساليب في الفن العراقي.

عينة (23)

فيصل لعيبي — رجل وامرأة — 1979

رسمت اللوحة بمادة الزيت على القماش. تحتوي على شخصيتين الأولى لرجل وتقع في مقدمة اللوحة والثانية لامرأة وموقعها في الخلفية ولا يوجد احساس بأن هناك منظور هندسي بالرغم من وجود الشخوص بطريقة واقعية لكنها واقعية يشوبها بعض التحوير لتحقيق مستوى في التعبير تطرحه اللوحة ليس كموضوع واقعي يحمل شيء في التعبيرية التي تأخذ الواقع كي يصبح واقعا للوحة ذاتها على حساب المعنى الصريح في الواقع. وان عملية التنفيذ تعكس بعدا اسلوبيا اكثر منه

بعدا اكاديميا لكنه اتخذ من الجانب التعبيري هدفا، فالشخصية عبارة عن رجل يرتدي زياً بغدادياً او قد يكون خليطاً مع ازياء الجنوب، لكن قسمات الوجه ونعومتها تعكس مغزاً خاصاً فضلا عن عدم وجود الشاربين فهذا يحيل المعنى باتجاه تناقض اجتماعي يثير حجماً من التأويل مع بقية الحركة المتمثلة بحركة اليدين، فالاولى حركة تأمل وهذا يجيز الموضوع على الايحاء بوجود شيء والثانية تمسك بـ "اركيلة" وهي طبيعة عند البغدادين وكل هذه العلامات تشاركها ما تعكسه تلك المرأة المضطجعة في الخلف بطريق قد تعكس منظوراً معيناً وبذات الوقت تعطي انطباعاً بأنها سابحة في فضاء اللوحة وهي نائمة شبه عارية كتلك المخطوطة التي رسمها الواسطي والمسماة "كيد النساء" فالحركة للمرأة كأنها مأخوذة من التراث فضلا عن زي الرجل والاركيلة كلها مأخوذة من التراث لتثبيت هوية اللوحة مع الابقاء على طريقة التنفيذ فيها شكلاً من اشكال التحوير عن ما هو واقعي وبشكل فيه خصوصية تقنية، فرسم اللوحة كله يعكس نمطا حديثا في الفن يعمل في اجواء تعلن عن هويتها على انها تنمي الى البيئة العراقية، مع الدفع بعميلة تأويلية لخلق الجانب التعبيري الذي تحاول شخوص اللوحة طرحه.

ان الجو اللوني العام للوحة يتكون من درجة لونية متقاربة لتشكيل مساحة واحدة من اللون لو لا ان الشخصيات تفرض واقعا منظوريا. وعليه فالخلفية اللونية تفرض نوعا من انواع التسطيح او رسم الواقع ولكن وسط عالم مهمل مسطح مجرد لا يحتوي على هندسة بقدر ما هو تشكيل مناخ لوني اكثر منه مكاني، ومع ذلك فأن التعامل الواقعي للشخوص زائداً الجانب التحويري لهما يشكل بعدا حديثا في عملية بناء اللوحة. فالواقعية هنا مجسدة وسط اجواء الحداثة سعيا للكشف عن مضامين تعبيرية تستند الى الواقع وتذهب في شكل من اشكال الحداثة مع الحفاظ على الجانب الذي تنتمي اليه اللوحة فالتراث موجوداً رغم الطريقة الحديثة في التنفيذ، وهذا كله من اجل خلق بيئة للوحة تجعل منها لوحة تعبيرية لكنها عراقية في نفس الوقت ولكن الصيغة التي ارتادها الاسلوب هي التي خلقت تميزها الفني وبالتالي الجمالي فالخصوصية الشكلية مكنت الاسلوب من اظهار تميزه

الذي اخذ يفرض نوعا من ابداع جمالي نابع من رؤية ذاتية رغم انطلاقها من الواقع في صياغة خطابها البصري. وتحقيق نوع من انعطافة اسلوبية بها شئ من الفعل الريادي داخل الرسم العراقي الحديث.

عينة (24)

محمد مهر الدين – رقم 430 – 1989

رسمت اللوحة بمادة الزيت على القماش تتكون في تكوينات هندسية لتشكل مساحات اللوحة والغالب فيها اللون الرمادي المزرق مع وجود بعض المساحات ذات اللون الفاتح .ولاوجود لشئ مشخص يدل على وجود شكل معين سوى تلك الأشكال المجردة والتي ترتبت وفق اساس هندسي كما هي عملية بناء اللوحة باتجاه التجريدية الهندسية كتلك التي اتى بها "موندريان" وبالرغم من تجريدية اللوحة فهناك اشياء وعلامات هنا وهناك داخل اللوحة للحصول اشكال قد تسمى اللوحة من خلالها. فضلا عن السطوح التي تعكس ملمسا معينا، في واقع الامر هي انعكاسات لواقع فني يقوم على اساس التركيبات التي تنتمي الى الحداثة لطرح مضامين لها علاقة مع كل ما هو معاصر حينه. وتدخل بعض اللمسات ذات الشكل الحر في التنفيذ في محاولة لكسر تلك الهندسية والدمج بين عالمين وهذين العالمين يكشف عنهما الفنان من خلال اضافة بعض العلامات اهمها داخل اللوحة تلك المحاولة لكتابة بعض الحروف باللغة الانكليزية مع كتابة ارقام بالطريقة الغربية الحديثة وكأننا نقرأ رقم "430" وهذا ما يجعل اللوحة امام مفترق طرق اذ لم نلحظ ما يوحي ولو بشكل علامي على وجود علامة او ايقونة تدل على ما هو عراقي من خلال محاولة الكتابة، فالبيئة هنا بيئة قد تكون من وجهة نظر الفنان عراقية من خلال هويته هو نفسه الا انها لم تكشف صراحة عن مثل هذا الشيء فاللوحة عراقية لكنها تعكس طبيعة خاصة لمرجعية غربية من خلال بنائها الاستعاري بالرغم من انتمائها الى الفن العراقي الحديث.

لا تظهر هوية اللوحة عراقيتها الا من خلال هوية الفنان وان حاول تأسيس شيء عراقي فيه انفتاح دلالي القصد منه ان يكون له تداولية عالمية الا انه كان تأسيسا جماليا لكل ما هو عراقي لكن بثوب استعاري لا ينتمي صراحة الا الى عالم الفن في الغرب. وهذه احدى الاساليب التي ارتادها الكثير من الفنانين العراقيين في محاولة لخلق فن عراقي له انفتاح عالمي في محاولة للدخول فنيا في عولمة الفن الحديث وهو احد أوجه النسق الريادي الذي تأسس في العراق.

عينة (25)

ابراهيم العبدلي – بقايا – 1982

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش وهي عبارة عن عربة"ربل"(*) محطمة وسط اجواء غير مشخصة لكنها تحمل السمات اللونية التي حققت مناخاً لبيئة شرقية، فالتنفيذ اكاديمياً وطريقة التلوين كذلك وذلك من خلال معالجة حركة الضوء والظلالات داخل اللوحة مع الحفاظ على المنظور كونه منظورا واقعيا فالعجلة القريبة على الارض اكبر حجما من تلك الموجودة في العمق والجزء الاول من العربة اكبر من الجزء الابعد وحتى رسم العجلة والعربة كان بطريقة منظورية غاب عنها التحوير بقدر ما كان الشكل واقعيا لكنه وسط فضاء لوني احتوى على طبيعة لونية تميل الى شدة في الضوء فالاجواء توحي بحرارة اللون وغاب التشخيص عن الفضاء فالشكل كأنه وضع وسط عالم مجرد لا يملك هوية الا من خلال ما يتركه اللون العالم من انطباع قد تكون في مكان تجريدي مع الحفاظ على بعض المزايا المنظورية التي تأسس وفقها المكان وحتى هاتين المفردتين المتمثلتين بالعربتين نفذتا بطريقة كانت عبارة عن توزيعات لونية متجاورة ومن خلال هذا التجاور اظهر الفنان ما يريد ايصاله من شكل. فالاختزال هو العنصر الذي حكم بناء المفردات والمكان وهذا كله يعكس الذاتية في اسلوب الفنان في جعل اللوحة حاملة لرؤية يستدل عليها اولا من خلال منظوره الخاص

(*) الربل: عربة تسحبها الخيول وكانت احدى وسائط النقل في بغداد لمنتصف للقرن العشرين.

للون ومن ثم النظر الى الواقع على انه واقع يخرج من حيز التأويل الذاتي الى حيز الخطاب البصري الذي يعكس جانبا تعبيريا بواسطة العملية البنائية في احكام العلاقة بين مفردات اللوحة واجوائها وهذا ما يعكس خصوصية الاسلوب الشخصي بالرغم من الواقعية المطروحة داخل اللوحة الا ان الجانب الحداثي هو الذي مكن هذه المفردات من البدء بالضخ التعبيري وسط عالم ملون بطريقة جدا ذاتية وله سمات اسلوبية تنطلق من طبيعة النظر الى اللون ولكن من باب الحداثة فالعمل هنا يرتكز الى طبيعة اللون في اداء رسالته بغض النظر عن ما تؤول اليه اللوحة من الجانب التشخيصي كونها عراقية او غير ذلك وهذا ما رأيناه في جزء منه عند تجربة فائق حسن الا ان آلية تشكيل اللوحة ينتمي الى السياق العراقي في الفن الحديث الذي نشأ اوائل الخمسينات في العراق وهذا ما يؤكد لريادات سابقة وبذات الوقت فأن الخلق الابداعي كان من خلال التوظيف الرمزي للشكل والبعد الدلالي الذي يخرج بالريادة من الجانب التعبيري حيث بقيت العربات وحيدة من دون خيول او سائس وكأن الحياة قد توقفت فيها ولكنها بقيت تصارع الزمن في اركان الغربة والوحشة كل ذلك خلق تأثيرا في تشكيل البعد الرمزي وتشكيل تحولات قائمة على الاسس التعبيرية منطلقة من مرجعيات واقعية تاكيداً لتحقيق ثنائية التراث والحداثة على وتيرة فائق حسن ومحمود صبري.

عينة (26)

سلمان عباس – قباب – 1978

رسمت اللوحة بالزيت وتتكون من مجموعة من المقاطع غلب عليها الطابع الزخرفي مع وجود التشخيص، فالجو العام لونياً مائل الى الالوان الترابية واحداث مناخ داخل اللوحة شبيه بالمناخ الشرقي فضلا عن وجود اجزاء متصلة بعضها مع البعض الاخر في سلسلة زخرفية لكنها عبارة عن خليط من الزخرفة الاسلامية المعتادة ونوع من الزخرفة العراقية ذات الابعاد الشعبية وهي الاكثر انتشارا داخل اللوحة مع دخول بعض العلامات والرموز فيما بين الزخارف لتحقيق هدفاً دلالياً

مثل تلك "الكف" التي تمسك بالهلال وسطه عين وهي علامة من التراث الشعبي العراقي وكثرة تداولها لطرد الحسد وكأنها تعويذة تقيهم منه، فضلا عن التركيبات التي توحي بناءات متباينة وبالرغم من عدم الكشف عنها الا انها تشبه الشبابيك كتلك الموجودة في الشناشيل البغدادية او في طراز البناء القديم. والجانب الاخر الذي يفصله مساحة ضبابية من اللون يفرض انتقالا الى حيز اخر من الاجواء الزخرفية وبنفس الطريقة لكن هذه المرة بوضع تشخيص واضح كاشكال تمثل القباب الاسلامية متباينة الاحجام لكنها تقريبا متشابهة الأشكال ووزعت على مستويات مختلفة داخل اللوحة تحتضنها الزخارف التي يكون اللون الذهبي الجزء الاكبر في تشكيلها مع وجود مجموعة من الاهلة فضلا عن وجود افريز من الخط العربي على شكل خط الثلث المتداخل بطريقة التراكيب التي تكون عادة في العمارة الاسلامية والاخص الجوامع. ان بناء اللوحة لم يستند الى البناء الواقعي الصرف كمنظور او كتحقيق واقعي للمكان، فقد كانت اللوحة اشبه بالمسطحة بالرغم من الاحساس بالعمق عند تكوين المفردات نفسها كرسم القباب او بعض التفاصيل الزخرفية تعطي انطباعا بأن هناك عمق فيها لكن لا يستشعر العمق في جميع اللوحة ويصبح كهندسة حديثة في بناء اللوحة، اذ هناك تباين في الأشكال والاحجام وطريقة توزيعها فهناك كسر للرتابة وعدم الوقوع في روتين التكرار بقدر ما تحقيق تكرارات، لكن ذات روحيات مختلفة حيث لا تصل الى التطابق فدائما هناك تباين حتى وان حصل وتكررت نفس المفردة ان القباب وكما شبيهاتها في العمارة الاسلامية في العراق، وقد نفذت بطريقة دقيقة محاكية لتلك التي في الواقع لكن الحجم الزخرفي هو الذي فرض عالماً مجرداً عن الواقع، فالمكان يحمل هويته الصرفة كونه عراقيا اسلاميا شعبيا وتأكيدا لهوية المكان يدخل الحرف العربي بطبيعته الموزونة لتأكيد تلك البيئة، مع الحفاظ على كل هذا داخل مكان لا ينتمي الا الى داخل اللوحة فقط والذي يعطي شكلها الحديث وهو نوعاً اخر من التفرد الاسلوبي لتحقيق صيغة ربط التراث بالحداثة في الفن العراقي الحديث وتحقيق ريادة اسلوبية لتشكيل صورة اخرى من صور الحداثة العراقية.

عينة (27)

حمد شاوي – القرآن الناطق – 1989

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش فالجانب التصميمي غالب في اخراج هذه اللوحة وهي عبارة عن مساحة كبيرة مليئة بأسطر عمودية من تراكيب الخط العربي وتنوعاته وهناك تدرج لوني خلفية هذه الافاريز الخطية من الغامق في الاسفل الى الفاتح في الاعلى مع ملاحظ ان هذه الخطوط نفذت بطريقة شفافة اذ بالكاد ترى وامكانية تميزها على العكس من الافريز الاكثر وضوحا في اللوحة والذي تشكل بطريقة القوس العباسي وكأنه نافذة تطل على مشهد. وهو ايضا يحوي تراكيب وكتابات من الخط الثلث المتداخل ولكن بوضوح اعلى هذه المرة وبمقروئية اكثر وضوحا.

فالمكان مليء بالزخارف وهذه الزخارف تأسست وفق التراكيب الحروفية والزخارف حروفية فقط مع وجود اعلى هذه النافذة تكوين على شكل نجمة ثمانية المشهورة في التراث العربي الاسلامي وتحوي بداخلها ايضا تركيبا دائريا من خط الثلث ولكن الكتابة اكثر وضوحا من ناحية اللون هذه المرة والاقل مقروئية اذ اصبحت الحروف اكثر تعقيدا في تراكيبها، ومن خلال هذه النافذة نطل عل مشهد واقعي جدا كمنظور وكلون لأحد المراقد المقدسة والتي تمايزت عمارتها وبناء المشاهد المقدسة في العراق وحصريا مرقد الامام علي بن ابي طالب (عليه السلام) اذ استخدم الفنان تقنية واقعية جدا تكاد تكون واقعية فوتوغرافية.

فهذه العمارة الاسلامية وهذه العتبات المقدسة لها خصوصية في تراث العمارة الإسلامية في العراق فالهوية مباشرة الظهور وخاصة بالتراث العراقي حصريا مما يعطي دلالات صريحة بأتجاه المكان داخل اللوحة. وعليه فان عملية المزج الدائم لمفردات تراثية هي السمة الغالبة عند هذا الفنان لكن الطبيعة التقنية للاداء هي التي شكلت بعدها الريادي الحداثي. فأن بناء اللوحة بطريقة لم تعتمد الواقع او ضمن بناء تقليدي هو الذي جعل منها تدخل عالم الحداثة بالرغم من ان جميع

مفرداتها لا تمت للحداثة. لكن الطريقة التي ركبت بها المفردات من حروف وهندسة وبناء وطريقتها هي من اعطى ذلك البعد الحديث في اللوحة والكثير من هذه الامثلة تمثل هذا النمط في الاداء. فالمزج الزخرفي لكن هذه المرة زخرفة حروفية لخلق مناخ يتأسس وفق منظور خاص له علاقة نوعا ما بتاريخ الخط من حيث المشق عند الخطاطين في العالم الاسلامي لكن هذه المرة المشق اصبح ارضية لاداء من نوع خاص حلت به عملية الرسم على اساس خلق روحية فيها شيء من التأويل لتحديد قضية معينة والخروج من الاطار الجامد كما هو في المشق العربي كما عند الخطاطين الاتراك ايضا والايرانيين والباكستانيين وحتى بعض مناطق اواسط اسيا. وعليه فأن هذا التمازج جعل من اللوحة تذهب باتجاه واحد وهو الرسم العراقي الحديث. وتشكيل صيغتها الاسلوبية التي خلقت طريقابه شئ من التمايز الاسلوبي ضمن الظاهرة الريادية في العراق.

عينة (28)

رافع الناصري – تكوين مربع – 1980

هذه اللوحة رسمت بمادة الزيت مع اضافة مواد اخرى وتتكون من مربع غامق وبداخله مربع اخر وكأنه مقطع هندسي من جدار قديم يستدل عليه من طبيعة الملمس الذي احتواه هذا المربع فضلا عن وجود مساحة اقترب فيها اللون من الخلفية وكأن هناك فجوة يرى من خلالها ما هو كائن في خلف المربع واحد الاضلاع مفتوح وكأن المربع هذا غير مكتمل الا ان وجود شريط او عمود يخترق اللوحة من الاعلى الى الاسفل كأنه يقسم اللوحة الى نصفين وكأنه يترك اثرا في المربع الوسطي الذي يعكس طبيعته الشفافة ليشكل لغة بصرية قائمة على التداخل بين الاشياء بصريا وهذا يعكس طبيعة المكان الذي قد يكون في اي مكان في العالم، ان حجم التجريد يؤسس للابتعاد عن التشخيص الا في عملية تشخيص مقطع او حتى هذا التشخيص ذهب باتجاه منحى هندسي مما اضاف بعدا تجريديا اخر. فالعملية التي تعكس طابعا جماليا له علاقة بفن الكرافيك منطلقا من الاجزاء

على انها هي الموضوع مما لا يعطي انطباعا بكمال الشكل فيذهب بأتجاه ان تكون مفردات لها دلالاتها وفي ذات الوقت لها ابعاد جمالية بالدرجة الاولى رغم تجريديتها فيفتح المعنى بشكل ابعد مما هو عليه في الواقع والدخول في عالم الحداثة رغم وجود بعض الضرورات الرمزية كتلك النقاط المنظمة في اعلى اللوحة لفتح المعنى بصورة اوسع فهذه الايقونية تبقى المكان مبهما ومفتوحا عل كل الاحتمالات. فالطابع الجمالي بالرغم من الاداء الحرفي خلق التكوينات فأنه بقي ضمن صياغات تجريدية بالدرجة الاولى ذات قيم فنية لها ارتباط بالحداثة. ولم يبقَ كل ذلك في حيز التجريد الخالص. اذ عاد الفنان لتأكيد هوية المكان من خلال مقطع صغير يشكل نسبة ضئيلة من مساحة اللوحة وهذا ما احال كل هذه المقاطع المجردة لأن تبعث برسائلها منطلقة من هوية هذا العمل التي تشكلت مع الحروف العربية. فاللوحة ذهبت بعيدا في عالم الحداثة ومجرداته الا انه بقي يبعث باشارة تعكس طبيعة الانتماء هذه المجردات وهي جزء من بنية الفن العراقي الحديث فحداثة الموضوع كانت لها خصوصيتها الاسلوبية والشكلية في الرسم العراقي وشكل التوظيف الرمزي شكل بعدا رياديا في حركة اللون والشكل ودلالاتهما داخل اللوحة لتحقيق صورة خاصة لاسلوب هذا الفنان ميَّزته وفرضت بصمته الخاصة اسلوبياً في سياق الريادة العراقية للرسم.

عينة (29)

طالب العلاق – تجريد 1 – 1974

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت وتتكون من أجواء لونية متداخلة لتشكل مناخا تجريديا مع الاحساس بأنها لوحة نفذت بالألوان المائية لما تحمله من شفافية عالية وتداخل لوني من خلال التأثيرات اللونية بين لون واخر داخل المكان الفني.

هي محاولة لأظهار طبيعة اللوحة وتشخصيها الا انها بقيت تنتمي الى عالم مجرد فاللعب هنا هو لعب لوني اكثر من كونه تشخيصي وهناك موجود بعض العلامات او التكوينات التي قد تشكل شكلا معينا فيه معنى ممكن حله او فك

شفرته. الا ان تكوين اللوحة ككل لا يتركها لتغادر عالم التجريد في لحظات معينة. وسط اللوحة هنا كتلة متكونة من اكثر من مفردة توحي بوجود شيء ما ربما شخص ربما حرف او مجموعة حروف او ربما تكوينات لتشكيل كتلة مجردة ايضا لكن على الاكثر هو وجود كتلة في اسفل يمين اللوحة تشبه حرف النون باللغة العربية. وهذا ليس اكيدا لأن المفردة بقيت مفتوحة في دلالتها وهي محاولة لجعله هلاميا داخل اللوحة لذا بقيت اللوحة رغم وجود بعض المؤشرات لتحديد هويتها الا انها بقيت في عالم التجريد، وان اعتبرنا ان هناك حرفا عربيا داخل اللوحة فلا ضير فأن هوية هذه اللوحة قد حددت من مرجعية تراثية في جزء منها وان لم يكن المقصود حرفا فأن بيئة اللوحة بقيت مجهولة داخل البعد التجريدي. ان هذه الهلامية بطريقة ابداع عوالم غير محددة المرجع فأنها محاولة للوغول في عالم الحداثة الذي ساد العالم منذ النصف الأول للقرن العشرين مع خلق اداء فيه خصوصية الفنان العراقي في طريقة خلق اجواء داخل اللوحة التجريدية وتشكيل الحداثة وفق ما هي مواكب لما يحصل في العالم لذا فأنها شكلت بعدا حداثيا في الرسم العراقي وبمرجعية غربية وتأسيس اسلوبي كثير الذاتية ويوازي حركة الفن العالمي وهذاالنسق الذي اعتمد المرجعية الغربية في الفن اصبح له مناصروه في منتصف السبعينات وحتى يومنا هذا.

عينة (30)

نزيهة سليم – نساء يشربن الشاي – 1966

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش. وتتكون من مجموعة من النساء يجلسن في جلسة لشرب الشاي.نفذت هذه اللوحة بالطريقة الاقرب الى الواقعية مع شيء من التحوير في النسب لخلق الجانب التعبيري وتأكيد المنحى الاسلوبي. ان المبالغة في حجوم الاجسام نسبة الى حجوم الوجوه هو ما يؤكد الهدف التعبيري للوحة فضلا عن التشخيص المباشر لمكونات اللوحة وبيئتها، فالنساء يرتدين عباءات كتلك التي ترتديها النسوة في العراق ووجود تلك

التكوينات الزخرفية في الخلف التي تكون عادة زخرفة "البسط" العراقية وخاصة في الجنوب، مع وجود تلك "المنقلة"* التي تحوي اباريق الشاي والبساط الذي يجلس عليه كل ذلك علامات على بيئة هذه اللوحة تنتمي الى البيئة العراقية، مع الاخذ بأن الجانب الاخر من اللوحة هو جانب تعبيري من خلال التعابير التي تحاول كل شخصية طرحها على حدة وكل ذلك لايصال فكرة الجلسة النسائية وما يدور بها من احاديث من خلال حركة التعبير للوجوه داخل اللوحة وبالتالي فان اللوحة لم تعد لوحة واقعية صرفه بل اصبح للواقع مهام اخرى ومنها التعبيرية ان الانفتاح بالمعنى يشكل رسالة اخرى اذ لم تعد اللوحة واقعا تسجيليا بل ذهبت ابعد من ذلك حيث التسجيل يؤسس لحكايات ليست بالضرورة تراثية بل مفتوحة على اكثر من احتمال ويدخل الجانب الذاتي بقوة في فرض رؤية اللوحة. فالحركة التعبيرية هي ما يجعل التأويل ينفتح على المعاني ولا تحدد بصبغة الشكل فقط وانما يكون لها اكثر من هدف في ذات الوقت فبالرغم من الموضوع وطريقة التنقيت لم يشكلا بعدا رياديا كون العملية قد بدأت في الخمسينات وعليه فأنها تشكل ريادتها الاسلوبية في ذات الوقت الذي تعمل على تثبيت ريادات اخرى من خلال التأثر الواضح بثنائية التراث والحداثة.

عينة (31)

صلاح جياد – تكوين سومري – 1999

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش، حيث الكثافة في حركة الفرشاة والغزارة في اللون رغم الحفاظ على جو اللوحة متشكلا وكأنه مكان مجدد. ان البراعة هنا في الية ترتيب تجاوزات لونية لتشكيل بعداً صياغياً لخلق اجواء اللوحة، فالتركيبة اللونية ليست صحيحة بقدر ما هي الوان مركبة تكاد تشكل جوا واقعيا فأختيار الدرجات اللونية يمثل عملية تركيبية كبيرة وانما تشكلت وفق رؤية وخبرة معينة لدى الفنان. رغم التشكيل التجريدي الا ان المكان موجود فالمكان

(*) المنقلة: وهي اداة معدنية يوضع فيها الفحم واشعاله لكي يبدأ البغداديون بعمل الشاي في جلساتهم.

ليس مفتوحا في اجواء اللوحة اذ من الممكن التمييز بين الفوق والاسفل والبعيد والقريب في خضم ذلك التصادم اللوني التجريدي والذي لا يترك حيزاً من دون اثر له حركة معينة وحتى الشكل المشخص الوحيد داخل اللوحة قد تشكل من وحي تلك التصادمات فالحركة هي خلق المكان نفسه مستقرا كي يكشف عن نفسه فبالرغم من هذا البعد الحر في اداء اللوحة واغراقها في التجريد الا ان وجود ذلك الوجه الذي كون مشخصا في جزء منه ومن ثم تحديده هو من اعطى هوية هذه اللوحة ومن خلال مفردة العيون والتي نفذت بالطريقة السومرية مع بعض التحوير لاضافة بعداً تعبيرياً، فالعيون هنا ليست مجرد عيون بل انها تنظر بطريقة تنم عن تعبير ما وهذا التحول في المعنى بالرغم من ان الاستعارة مباشرة الا ان تحويرها بهذه الطريقة اضاف تلك التأويلية التي تجعل من اللوحة رغم تجريديتها الا انها تشكل عالما فيه قصد وقصد مقروء حتى يدخل في الجانب الدرامي، فاللوحة تكشف عن قصتها وسط اجواء اكاديمية مجردة لتحقق ما هو اسلوبي، اولاً ولتكشف عن عراقيتها، ثانيا وتعكس النمط العالمي الحر في لتشكيل رؤياها التي تعود دائما لتعكس رؤية ذاتية حديثة ولكنها عراقية فالدمج بين المرجعيات المغذية والكشف عنها بطريقة تحيل الرؤية باتجاه الحداثة في نفس الوقت الذي تبعث بعراقيتها لتشكيل ريادتها الشكلية والتعبيرية في ذات الوقت.

عينة (32)

فاخر محمد – الرحلة الاخيرة – 1994

نفذت هذه اللوحة بمادة زيت على القماش، وتتكون من مستوى هندسي يحيط اللوحة ويتمثل المساحات المتتالية لونيا لخلق صيغة تشكل اطاراً او محيطاً يقوم وفق بنية هندسية بذات الوقت الذي تشكل فيه افريز يمثل شكلها المفهومي او روحيتها التي يستند اليها النظام الشكلي واللوني في صناعة حياكة "البسط" العراقية والتي اشتهرت مدن جنوب العراق، ولكن بطريقة حجمت المدى الاستعاري لها من خلال العودة بتشكيلة بنائية تكشف عن صورة النسق الفني الذي تأسست

عنده مع الحفاظ على الجزء الذي يتخذ من التراث مغذيا له. ولكن بذاتية تكشف عن السمات الاسلوبية من خلال الحجوم وطريقة التحوير والاختزال رغم عمومية المرجع مضافا اليها الشكل التجاورات اللونية التي تعطي انطباعا فنيا يعكس رؤية مصحوبة بخبرة عالية، رغم الانطباع الذي تتركه فطريا من خلال لغتها البصرية، فالعلامات والرموز التي وضعت داخل الافريز المحيط ما هي الا الانعكاس لعوالم بدائية كبيرة القصد وذلك من خلال طريقة ترتيبها، اذ تكشف عن رسالتها ذات القصد بالرغم من انغلاقها الدلالي "الطلسم" ضمن نسق يعكس سحرية الموضوع او تعكس طقساً بدائياً لكنه يحمل في طياته دلالات عالية التشفير مما يدفع الموضوع الى الداخل حيث مركز اللوحة والهيمنة الواضحة للأشكال بكل تفاصيلها التركيبية سواء من ناحية اللون او من ناحية البناء الشكلي الذي يؤسس لريادة اسلوبية وفرادة رؤية خاصة. ويقي ضمن الصياغة البدائية وحتى طريقة اختزال الشخوص الآدميين اذ لم تعد المفردات اشكالا مشخصة بقدر تحولها الى منحى ايقوني وفي هذا المقطع تكون الاشياء مكملة لموضوع اللوحة والتمركز في قلب الدلالة من خلال التمركز في قلب اللوحة للكشف عن بقايا الموضوع الذي يكشف عن نفسه وسط عالم بدائي بروح شعبية مليئة بالمحلية، رغم الطلسمية التي احاطت به، فالاشياء هنا لا تنتمي الى فن الكهوف بقدر ما تشكل اشارات عن الفن البدائي الذي يمتهن العوالم السحرية في احداث طقوسه الذاتية، وهذا ما جعل من رؤية الفنان تذهب باتجاه مفاهيم ناضل الفن الحديث من اجل الوصول اليها وكان ذلك من خلال التبسيط والاختزال، فضلا عن الفنون البدائية وفنون الاطفال من اجل خلق رؤية تبحث في ما وراء الايقونة الذي يتفاعل مع الصياغة اللونية الذي يعكس مضامين تنتمي الى الحداثة في ذات الوقت الذي يعكس فيه تراثاً ومحلية وبالتالي تشكل رؤية الفنان الذاتية ذات البعد المفهومي الريادي في خلق الوسائط البصرية والرؤيوية، والبدائية ليست حكرا على تراث معين في العالم لكن المفهوم الفطري الذي يؤسس لما هو بدائي عند الفنان مضاف اليه روحية التراث العراقي من خلال هندسة المكان الذي احيط باجواء لونية تعكس صورة البسط ورؤية الفنان وتفرده الاسلوبي كان هو الهدف، ومع ذلك لم يقتصر العمل على ان يكون ذا

مرجعية تنتمي الى الحداثة بشكل حري بل بقيت ابواب التأويل مفتوحة وهذا ما يجعل في نسبة كبيرة من العمل لم يعد ذا ارتباط بما هو عراقي صرف مما يجعل اليته الاستعارية تذهب لأكثر من مرجعية وإمتحان المعنى الذي يجسد تعبيرية الفنان وسط عالم لم يكن مجردا بشكل كامل بل حافظ على روحه الرمزية في تشكيله الريادي لغرض الاحاطة بالمكان وخلق تعبيرية تجريدية ولكن من منطلق علامي مبنى وفق حس البدائي ولكن بمفهوم الحداثة في محاولة الدخول في عالم اكثر اعتباطية لخلق صورة من صور الحداثة العراقية ذات ابعاد تربط فطرة العالم البدائي بحداثة القرن العشرين في العراق ورسمه الحديث.

عينة (33)

كريم رسن – تكوين – 1998

رسمت هذه اللوحة بمواد مختلفة على الخشب – بتقنية ملمس الجدار متخذة من البعد الواحد اسلوبا لها. لكن وجه الاختلاف كان من حيث الرؤية وابداع اسلوب له خصائصه الذاتية محققا صورة تطلق خطابها من عمق التاريخ لأظهار صورة جدار الكهف ولكن بطريقة حديثة من خلال العلامات والايقونات التي تشكل دلالات لهذا العالم التجريدي فهي من يشخص اللوحة وهي التي تقود المنتج في حركة التأويل لخلق معانيها وتحديد مسمياتها والكل يعمل بواسطة عملية الاختزال الشكلي والبدء بتحديد ملمس اللوحة بصريا من خلال ما هو مادي عبر وسائل تقنية ينشرها هذا النوع من الاخراج.

فالبنية الشكلية قائمة على جلب عوالم بدائية وبطريقة تنم عن فطرية كل هذا لتحديد صورة ما هو مرئي على اساس مادي بالرغم من طريقة طرحه الفنية الذي غلف تجريداته التي تحمل مجموعة العلامات الايقونية التي كانت انطلاقا لتحديد المعنى الذي تكشف عنه اللوحة. رغم انها لم تعط نفسها بسهولة غير انها بقيت تصوغ عالمها التعبيري وسط تجريدات اللوحة، رغم التلقائية التي نفذت بها الأشكال الايقونية والعلامات لكنها ذهبت للكشف عن تأويلات باتجاهات

مفتوحة الدلالة مع وجود العلامات الأخرى التي تشكل توازنا بصريا ويعدا مفاهيميا داخل اللوحة مع الحفاظ على تجريديتها القائمة على الملمس الذي يعكس قيمة تاريخية، اما وسط اللوحة فهناك الشكل الهندسي المربع وبداخله مربعات صغيرة مشكلة بطريقة تناوبية كرقعة الشطرنج غير انها تحوي نقاطاً في كل مربع صغير مع دخول بعض اللون عليها لكي لا يكتمل الشكل الهندسي الذي نفذ بطريقة لا تعكس هندسة متقنة بقدر ما تعطي انطباعا بأنه اثر يدوي تركه انسان على جدار، فهي هندسة حديثة وسط عالم بدائي توليفة تكشف عن عالمين في ذات الوقت فيها طلسمية تعكس سحرية الفكرة فضلا عن ربطها ضمن سلسلة فكرية فيها مقاصد تاويلية لربط مفهومي الحداثة والبدائية من خلال البعد التعبيري لحركة المعنى وسط الصياغة التجريدية المؤسسة بصريا كي تبدأ بالبحث عن معانيها من خلال رسالتها الايقونية لصياغة الخطاب البصري ليدفع بالجمالي مستندا على الفطري او البدائي، ان تجريديتها ابقت الأشكال مجردة ولم تكشف عن معانيها صراحة مما يجعلها مفتوحة المعنى والمرجعية. فالدقة والحساسية في دمج العوالم لم يعكس صيغة محدثة في الرسم العراقي. فمحاولة دمج المفاهيم وسط رؤية قائمة على نظام اظهار مجرد لرؤية لا تكشف عن هويتها صراحة بقدر ما تعكس مرجعيات اخرى في الفن في محاولة للكشف عن الخطاب البصري في هذه المرحلة وفق رؤية تندمج مع ما يجول في العالم من صياغة الحداثة في القرن العشرين.

عينة (34)

هاشم حنون – طبل وزمار – 1999

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش– وتعتمد في اخراجها على التجريدية وتمتاز بزحام الالوان وكثافة اللمسات التي تعكس بيئة اللوحة كأن تكون هناك مدينة او قرية فضلا عن الشخوص الموجودين داخلها وكل ذلك كان يعكس شكل ذي خاصية اسلوبية يستند الى نوع التحوير والاختزال. فالمدينة لم تعد

فتبسيط المبسط واختزال المختزل وتحطيم العلاقة لخلق انظمة بصرية جديدة داخل اللوحة لخلق بيئة لكل مجرد وهذا من دواعي التحديث في الريادة الشكلية والتحول في الحركة الرمزية وتوضيف المجردات لخلق بيئة فنية داخل حركة الرسم الحديث في كثير من الاحيان ذات مرجعية غربية دون الذهاب بعيدا عن حركة الايقونات في التاريخ والعالم وتدخل ضمن النسق الريادي في الحركة الجمالية للرسم في العراق.

عينة (36)

ماهود احمد – الراس – 1999

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش – وبطريقة واقعية مع شيء والتحوير لتحقيق رؤية ذات هدفاً تعبيرياً اولاً واسلوبياً ثانياً، فالبعد المنظوري للاشياء واضح رغم عملية التحوير التي خضع لها خدمة للهدف التعبيري، فالعملية البنائية تنطلق من الواقع باتجاه الكشف عن المعنى ولكن من وجهة نظر ذاتية فمجموعة النساء داخل اللوحة متشحات بالسواد وحزينات وفي وضعية البكاء ونحيب باتجاه الشخصية الوحيدة المكشوف وجهها الفتاة الصغيرة وقد وزعت على قسماتها تعبيرات تدل على الألم وصورة الرأس المغمض العينين على الارض وكأنه نائم او ميت وقد رسمت بطريقة وكأنها انعكاس في مرآة او طيف ظهر على ارض صحراوية. اما الكتلة الأخرى عبارة عن مجموعة من الظلالات على الارض المحاربين يحملون الرايات والرماح وخوذ المحاربين وكل ظلال الاسلحة قد وجهت باتجاه الرأس الذي نفذ بمبالغة في حجمه. وفي الافق هناك خيام محترقة وكأنها بقايا معركة فالرأس والى جانبيه النساء ومن ورائهم كل هذا وعلى خط مقوس واحد لا يحملون السلاح فيما الجانب الاخر مدجج بالسلاح. فالصراع قائم فهناك قاتل ومقتول بدلالة ووجود هذا الرأس المسجى على التراب. ومن كل ذلك بمراجعة

تاريخية تفك شفرة الموضوع على انه يمثل معركة "الطف"(*) هذه المعركة التي تسجلت في وجدان المسلمين على انها علامة فاصلة بين الحق والباطل وتحولت الى رمزٍ عبر العصور وفي شتى المجالات وقد واكبها الناس وعبر التاريخ حتى باتت جزءاً مهماً من التراث وحتى التراث الشعبي العراقي على وجه الخصوص. فالرؤى التي جسدت هذا الموضوع كثيرة لكنها اختلفت في طريقة الاداء، ودأب الكثير من الرسامين العراقيين على طرق هذا الموضوع.

فحجم التعبيرية التي يريدها الفنان وفي نفس الوقت فهناك تحديد واضح للمكان داخل اللوحة مما يكشف عن مرجعيتها، فأنها بلا ادنى شك تنتمي للتراث الشعبي العراقي لكن الرؤية هي من حدد الشكل التعبيري للفنان وان موضوع الحسين (عليه السلام) قد نفذ في الكثير من الاتجاهات الفنية في المدرسة العراقية للرسم الحديث.

عينة (37)

غسان غائب – تكوين 2 – 1995

رسمت هذه اللوحة بمادة الاكريلك على القماش. وتنتمي الى التجريدية، كل شيء داخل اللوحة قائم على اللاتشخيص وعليه فان الخطاب الجمالي ينطلق من محض قيم لونية قد تتشكل فيما بعد لتكوين مفردة معينة لكن حتى هذا التشكيل يبقى مفتوحا باتجاه تجريدي، فاللعبة هنا لا تكشف عن شيء له علاقة بالتاريخ او البيئة او الموروث او المحلية العراقية بشيء، اذ بقي الموضوع مفتوحا على فنون القرن العشرين العالمية. مع السعي للكشف عن مضامين محض جمالية في تصوير الصورة البصرية على انها تناغم او تضاد وتنتج عنه صيغة محض بصرية فيما بعد. وحتى العلامات والاشارات او التكوينات التي تحدث داخل اللوحة تبقى ضمن سياق جمالي بحت. ومن خلال عالم لوني فرسالة اللون هي التي تملي على

(*) معركة الطف معركة تاريخية حدثت عام 61 هـ في كربلاء والتي انتهت باستشهاد الامام الحسين بن علي بن ابي طالب وحفيد رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم.

الموضـوع شكله التجريـدي. فالانفتـاح لا يصبح محليا بل تـذهب الى رؤى تعكس طبيعة انتمائها للفن الحديث اكثر من كونها تنتمي الى بيئة معينة، وعليه فأن المرجعية التي غذت اللوحة ومن خلال التتبع التاريخي نراها مرجعية غربية، بغض النظر ان كانت اللوحة من نفذها فنان عراقي. لكنها تمثل رؤية عراقية حديثة في نفس الوقت وان كانـت تبعـاً لريادة جماليـة عالمية ثم تاكيـد في تجارب عراقيـة سابقة. وهذا يشكل انساقاً اخرى في الرسم العراقي الحديث.

عينة (38)

هادي نقل – سديم – 1988

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش بطريقة تعبيرية تجريدية لما بها مـن تكوينـات تـوحي بنـوع مـن التشخيص لكنـه يبقـى تشخيصا غير مكتمل التفاصيل وكأنه قد ادخل في كم من التجريدات الشكلية واللونية لخلق طبيعة الرؤيـة الـتي تسيطر علـى طبيعـة المشهد الـتي تبـدأ بضـخ الاشـارات التعبيريـة ذات دلالات تـذهب باتجاهـات سوريالية رغم التجريديـة الـتي تطغـي علـى المشهد بحيث تصبح المعاني تختفي بين مجردات الأشكال وبنفس الوقت تفرض دراميتها من خلال الصياغات البصرية ذات التراكيب التي تتحد فيما بينها لتشكل حركة بصرية غايتها الكشف عـن طبيعـة اللوحـة بدلالاتها التعبيريـة مشكلة سورياليتها وسـط انـدماجات لونيـة وشـكلية بروحيـة تجريديـة. كمـا حصـل عنـد اندريـه مايسـون او غوركي. فهـذا الـدمج وهـذا الجمـع في اكثـر مـن اتجـاه شـكل احـدى السياقات الـتي تشكلت في حركة التشكيل العراقي الحديث. وتشكلت العديد من التجارب على هذا المنوال. فهذا السياق وبرغم ما يحمل من سمات التعبيرية التجريدية مدمجة مع سوريالية ذات خصوصية اسلوبية الا انه يعكس في اكثر الاحيان طبيعة بيئية لها علاقة بامكنـة لاتنتمي صراحة الى ما عكسته المرجعيات الغربية بهذا الخصوص. فحركـة الاتجاهـات اصبحت متعـددة بفضل الوغـول في منـاطق متنوعـة ودمجهـا بطريقة تعكس بعدا حداثياً آخر في الفن العراقي. فسوريالية التعبيرية التجريدية

ما هي الا واحدة من تلك السياقات التي امتهنها الفنان العراقي مضيفاً شكلاً آخر من اشكال التمفصلات التي تشعبت من حركة حركة الفن العالمي. فتلك العوالم التي تكشف عن اشكالها ثم تعود لاعادة الكشف عن اشكال اخرى وهكذا تكون في حالة توالدات شكلية مستندة على مجموعة من التفصيلات التي تحقق نوعا من الاشارات والعلامات التي تعطي انطباعا بان هناك عيون او اجزاء من طائر ثم فجأةً تعود الى طبيعتها التجريدية ومعاودة الظهور باشكال جديدة لخلق دراميتها من خلال تاويلية حركية ديناميكية الاستقبال رغم ثباتها البصري.

عينة (39)

سالم الدباغ – فضاء وفراغ – 1989

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش وبشكل مربع، تنقسم اللوحة الى جزأين بشكل مائل لتحقيق نوعين من المناخ فالجزء الابيض يشكل ضعفي مساحة اللون الغامق المائلة الى اللون القهوائي المحروق مساحات مبنية وفق صياغة قائمة على اساس التسطيح لخلق مناخ تجريدي غايةٍ للوصول الى ما هو مشخص، وعليه فأن المبالغة في الاختزال والشدة في التسطيح والتأكيد على معالجة الفضاء وداخل اللوحة ليصل مرحلة غائرة في التجريد رغم الوضوح الهندسي الذي اسست وفقه اجزاء اللوحة مع اضافة بعداً تقنياً في محاولة لتحريك الاجواء لخلق حركة جمالية وسط فضاء اللوحة، لكن وفي كل الامر فان تجريدية اللوحة تجعل منها عصية على ان تكشف عن هويتها سواء كانت محلية او غير ذلك وعليه فأن الصياغة التي امتهنها الدباغ كانت صياغة اسلوبية تعكس المدى الذي يكشف عن طبيعة اسلوبه الفني بالرغم من عدم التشخيص الذي يرجع باللوحة لتستند وفق مرجعية غربية والدخول ضمن نسق الفن اللاشخصي في الرسم العراقي الحديث.

عينة (40)

تركي عبد الامير – الدرس – 1990

رسمت هذه اللوحة بمادة الزيت على القماش. وتتكون من مجموعتين من التكوينات فأولهما الاكبر حجما والاوضح تفاصيلا وتقع في مقدمة اللوحة وتشكل ثلث المساحة تقريباً من المساحة العامة للوحة، اما المجموعة الثانية فتحتل المساحة الاكبر في اللوحة وتشكل نوعا من خلفية الوحة لما تحمله من تفاصيل اقل خصوصاً واصغر حجما. واللوحة تحتوي على رموز وعلامات محلية في اغلب الاحيان واخرجت بطريقة كتلك التي في الفن العربي الاسلامي او فنون الواسطي او المنمنمات لكن طبيعة الاخراج اعطت نوعاً من صياغة تعكس اسلوباً خاصاً برغم ما تحويه من تطابق، فالشخوص جالسون وكأن حول رؤوسهم هالات ضوئية فضلا عن ما يقومون به من قراءة وتلك العمائم الا ان الخلفية هي التي تفرض عدم التناص المطلق والبدء بدخول حداثة الموضوع مع هيمنة بعض العلاقات وسط تجريدات لونية لم تكشف عن مضامينها صراحة فالتمسك بالتاريخ والتحول الى التجريد اللوني في ذات الوقت هيمن على طبيعة الفكرة التي تصل الى ثنائية التراث والحداثة وتشكيل اسلوب عراقي في تحميل هويته المحلية في تفسير الوقت الذي يعلن فيه عن حداثته.

الفصل الخامس

النتائج والاستنتاجات
التوصيات والمقترحات

الفصل الخامس
النتائج والاستنتاجات -التوصيات والمقترحات

النتائج:-

من خلال دراسة الموضوع وتحليل العينات تبين مجموعة من النتائج، فمنها من شكل نتيجة عامة واخرى نتائج مباشرة لهذا البحث وكالاتي:

1. ارتبطت الريادة ارتباطا كبيرا في حركة التاريخ وللريادة مفهومان هما التاريخي والجمالي فالريادة التاريخة يكون لها فعل الاسبقية الزمنية عادة اما الريادة الجمالية لا تشكل القيمة الزمنية إلا البعد الاساسي لتشكلها لكنها هي من يشكل التمفصل الذي يحدث انعطافاً في السياق الجمالي
2. الريادة الجمالية ابداع استند على طول جغرافية وتاريخ الانجاز الفني الى مبدأ الذاتية من خلال الاكتشاف ولها القدرة الضاغطة في احداث تغيير المسارات الجمالية.
3. الريادة الجمالية رغم علاقتها بحركة التاريخ الا انها فرض للانعطاف والتمفصل في سياق حركة الفن داخل التاريخ.
4. ان البدايات التاريخية بدات بالانعطاف الذي عرفه ميدان الرسم هو اكتشاف المنظور والعمل به وكان لتحولاته اساساً لانعطاف حاسم، وان المكان الذي جسدته لوحات عصر النهضة مكاناً رياضياً صرفاً الشيء الذي اعتبر اكبر انقلاب في تاريخ الرسم القديم وتطور مفهوم الريادة الجمالية.
5. أن التحول من الموضوعي الى الذاتي كان هو الانطلاقة الحقيقة لما يعرف بالريادة الجمالية وعليه فأن التحولية صفة ملازمة لطبيعة الريادة.
6. الاستعارة هي التي تكشف عن واقع اخرفنيا وهذا الكشف يصنع شرخا في المسار واحداث انعطاف لذلك تبدأ الريادة.

7. تظهر الريادة من خلال الاسلوب الذي يظهر التحول والانعطاف الريادي وبالتالي التحولات السياقية في الفن وهذا انحرافاً في التداول نتيجة الخرق الذي يؤدي الى تغيير المسار ثم يصبح تقليدا بانتظار ريادة اخرى.
8. من شروط الريادة هي ان تترك اثراً في تجارب لاحقة تؤكدها وتجعل منها اساسا مفصليا كي تصبح ريادة جمالية كما حدث في التجارب العالمية وكذلك العراقية كما في تجربة جواد سليم وفائق حسن وشاكر حسن وكاظم حيدر وآخرين.
9. ان الانحراف التداولي هو الذي يؤسس لتكوين الهوية الفردية والتي تاخذ طابعاً جمالياً ومن ثم تظهر الجانب الاجتماعي في الريادة مكونة نفسها من خلال مراحلها الاولى الخرق والثانية تغيير المسار والثالثة تصبح تقليداً بانتظار ظاهرة اخرى.
10. ان تحولات الشكل تأخذ شكل العصر الذي يولد فيه وبالتالي يقوم بتحريك مضمونه باتجاه مضامين ذاتية ذات طابع يكشف عن بكرية ما تؤول اليه لذلك فان عنصر التجريب مهم جداً لولادة الريادة الجمالية.
11. التحول باتجاه الحداثة كان نتيجة حاجات وضغوط داخلية لها علاقة بتحولات العصر نفسه الاكثر عمقا من العالم المادي المعروف.
12. تجد الحداثة تعبيرها في الثورات الشكلية للممارسات الفنية وهذا يعكس طبيعة الريادة الجمالية المعاصرة وهذا كان حاضراً في شكل الظاهرة الريادية في العراق حيث حملتها العينات بشكل متفاوتسواء كانت عينة ريادية او عينة ممثلة عنها.
13. تجربة "مانيه" قادت الى قيام الانطباعية والظاهرة السيزانية مهدت لظهور التكعيبية والتحول من البصري الى التعبيري كان مع "فان كوخ" "وغوغان" وان اعادة بناء الفن وفق نظرة جديدة شكلت انعطافة تاريخية. و"بيكاسو" الذي اوغل الفن بتحولاته الحديثة وكان ذلك مع " آنسات افينون" ويعد هذا احد المغذيات التي ربطت الفن العراقي بسلسلة التحولات الريادية.

14. حركة الريادة بدأت بالاندفاع لحظة التوصل الى مفترق الطرق بين التشخيصي والمنظور من جهة والتحول الى ما وراء الواقع من جهة اخرى.
15. عصر الحداثة هو عصر الريادات والاساليب الفردية سيما في القرن العشرين.
16. اهم الانعطافات التي حدثت في تغيير صورة القرن العشرين نتيجة لظهور مبدعين كانوا اسسوا لمفاصل منها ظهور التجريدية فضلا عن السيريالية والمدارس الابداعية الأخرى (الانطباعية، مابعد الانطباعية، الرمزية، النابية، الوحشية، التعبيرية، التكعيبية، المستقبلية، الدادائية، السوريالية، الميتافيزيقية، التجريدية، التعبيرية التجريدية، البوب، الاوب، المفاهيمية، الحافة الصلبة...) التي أثرت كثيراً في احداث تغيير بالرؤية المعاصرة وكان تأثيرها واضحا على حركة الريادة الجمالية في العراق .
17. ومن هذا التأثر بهذه الصيغ والاساليب والانماط الغربية مع اضافة الصياغة المحلية للحداثة بدأ تشكيل الريادة العراقية في الفن العراقي الحديث وتحديد انماطها وتعدد اشكالها كظواهر ريادية.
18. ان تجربة الواسطي اصبحت من اهم المراجع التراثية التي غذت الفن الحديث في العراق اذ كانت بداية مزج التراث بالحداثة. وحتى انتقال تأثيره الى الغرب نفسه. وهو مايظهر جلياً في عينات جواد سليم وعينة حسن عبد علوان.
19. كان للاحتكاك وارسال المبعوثين فضلا عن التحولات السياسية والجغرافية ومنذ بدء الحركة الاستعمارية في العالم تأثيراً واضحا في انتقال المفاهيم الحداثية للريادة في العراق.
20. ان تأثر الرسم العراقي بالفن الغربي في الجانب التقني لكنه يختلف من حيث الجوهر.كما في العينات (1، 2، 3، 4، 5، 7، 9، 10، 11، 13، 14، 15، 16، 18، 20، 26،27، 31، 36، 40) والعينات (6، 12 ،17، 22، 23، 25 ، 29، 30)
21. ان شكل الريادة الجمالية يحدد وفقا لطبيعة المرجع الذي يغذيها فمنها من يعود الى فرضية تاريخية واخرى تراثية وكذلك المرجعيات الغربية فالتاريخ والحداثة والتراث والمحلية وحتى الغربية كلها تحدد انواع الريادات التي ولدت في الفن العراقي الحديث.

22. ان اهم مظهر من مظاهر الريادة الجمالية في الرسم العراقي كان خلقا اسلوبيا وليد التزاوج بين التراث والمعاصرة نتيجة البحث عن ايجاد هوية الرسم العراقي الحديث والتي شكلت مفصلا مهما في سياق الرسم العراقي الحديث وابداع الاساليب المتنوعة كان مرتبطا بما املته تجربة جواد سليم وكان تأثير هذه الظاهرة واضحاً على اغلب نتاجات الفن العراقي الذي يعكس هوية الفن في العراق.
23. ان ثنائية التراث والحداثة اعطت للرسم العراقي تلك الفرادة الصياغية وسط فنون الرسم العالمي.
24. لوحة اطفال يلعبون كانت هي نتيجة التحولات العديدة في الاربعينيات لتشكل نقطة الذروة بالتحول من المحاكاة الطبيعية نحو المبدأ التجريدي في الخمسينيات.
25. ان التخلص من الموروث او كل ما هو تقليدي هو ما فجر الريادة الجمالية في الفن الغربي بينما الفن الحديث في العراق اقام جسورا مع الموروث ولكن وفق مفهوم معاصر.
26. ان تجربة جواد سليم جعلت عقد الخمسينات المرحلة الاكثر مفصلية في مسار التحولات التي شهدتها حركة الرسم في العراق ونتيجة هذا التحول بدأت ملامح صورة وهوية الرسم الحديث في العراق بالتشكل.
27. ان التحولات التي حدثت في تجربة فائق حسن اتت في اعقاب ما جاء به جواد سليم الا ان تجربة فائق اضافت بعدا جديدا من خلال طبع هوية محلية ولكن باتجاه اخر الا وهو اللون فهو مبدع مدرسة اللون في الرسم العراقي ورسالته الفريدة.
28. من الاضافات التي غذت الحقل الجمالي بريادية في الرسم العراقي كانت بعض المفصليات التي شاركت برسم تأثير في حركة الرسم فيما بعد منها التجربة التعليمية التي خاضها حافظ الدروبي والتمايز الصياغي والرمزي كما عند اسماعيل الشيخلي والتحول باتجاه اكثر شاعرية من خلال

التعبيرية الدرامية لتجربة محمود صبري التي اسست لتعبيرية محلية والخصوصية الاسلوبية في حركة الحرف كانت مع جميل حمودي.

29. الثالوث الذي بلور صورة الرسم الخمسيني (جواد – فائق – محمود) قائماً على الفكرة الجمالية التي بنيت وفق (الموضوع – اللون – التعبير) وكل ذلك كان كفيلا بفرض سطوة كبيرة في مجريات الرسم في العراق.

30. ان تجربة ضياء العزاوي تمركزت في نقطة الخلق الاسلوبي الذي يكشف عن هوية عراقية بصورة ابتكارية ذات ابداع لوني وشكلي وحداثي وتجريدي حيث خلقت تأثيرات في تجارب كثيرة تبعتها في صياغة الرمزية العراقية مع طبيعة اللون وتوزيعاته الحديثة كما في العينة 31، 32، 34.

31. ساهمت تجربة كاظم حيدر في اضافة شيء مؤثر للانعطافة التعبيرية في الرسم العراقي متمثلة بمحلية الدراما الشعبية.

32. الريادة الجمالية في الرسم العراقي الحديث تكون وفقا لطبيعة المرجع الذي يغذيها فثنائية التراث والحداثة كانت الوجه الاكبر في هوية الرسم العراقي وامتد تأثيرها حتى يومنا هذا كما في العينات (1، 2، 3، 4، 5، 7، 9، 10، 11، 13، 14، 15، 16، 18، 20، 26،27، 31، 36، 40) وهناك تجارب مرجعياتها واقعية كما في العينات (6، 12، 17، 22، 23، 25 ، 29، 30) وتجارب امتد تأثير مرجعياتها الغربية كما في العينات (8، 20،21 ، 24، 28، 29 ، 32، 33، 34، 35، 37، 38، 39)

33. من المفاصل التي حدثت في اعادة صياغة ثنائية التراث والحداثة بشكل ذهب بصيغة جديدة كانت من خلال ما يعرف البعد الواحد كما في العينات (13، 18، 20، 32، 32)

34. مرحلة الستينات شهدت اتساع رقعة الحداثة وتنوع الرؤى وولادة الاساليب متمفصلة من خلال الانعطافة التي حدثت في الخمسينات وكل ذلك كان فاتحاً الباب امام مرحلة السبعينات في ريادة الاساليب الفردية بشكل اوسع وخلق تمفصلات وتشعبات في شبكة الريادة الجمالية في العراق.

35. مرحلة التسعينات اتخذت حركة الريادة من الفن الغربي مرجعا واضحا في خلق صورة عراقية جديدة اسست على مبدأ اللاتشخيص وحتى الابتعاد عن ما هو محلي ولو بالاشارة له فكانت هذه الصفة الملازمة لتجارب هذا العقد باستثناء بعض التجارب التي كانت امتداداً للعقود السابقة ولم تسيطر على شكل الرسم في التسعينات.

36. الريادة عملت على احداث تغذية بين الموروث الفني والواقع الحداثي ضمن سياق الحداثة وخلق بيئة فنية عراقية سواء ضمن النسق الواقعي او التعبيري او حتى التجريدي.

الاستنتاجات:

1. ليس كل من كان رساما بالضرورة ان يكون رائداً بل الرائد ما احدث ابداعاً اكتشافياً مؤثراً ويشكل انعطافاً في حركة الفن لتتشكل بعدها ريادته.
2. الريادة الجمالية في الفن تبدأ من حيث تحرر الفنان من ثقل الموضوع وتبدل الرؤية الفينة والتي تكون عادةً مليئة بالذاتية.
3. ان حجم الفعل الريادي يتناسب طرديا مع حجم وندرة الاكتشاف.
4. الاسلوب احد اهم العناصر التي تقوم عليها الريادة فهو يعيش في كنف السياق الذي تخلقه الريادة مسؤولا عن ولادة الانساق وحدوث الامتداد التاريخي لتلك الريادة.
5. البحث عن الحقيقة وكل ماهو جديد هي مهمة الرائد الذي يكون المكتشف الاول للحقيقة الجمالية من خلال وسائله الفنية ورؤيته الابداعية.
6. فان كوخ ترك اثرا مفصليا كبيرا باتجاه الحداثة وما اتى به سيزان من القوة في تغيير مسار الفن ممهدا لبيكاسو لاطلاق اهم انعطافات الفن (التكعيبية).
7. الفن الحديث هو فن الظواهر المتزامنة في تشكيل صورة العالم الحديث وكل ذلك يقع تحت طائلة التوالد الريادي الذي يشكل درجات اذ تولد الريادة من رحم الريادات السابقة.

8. الرائد هو من يستحصل استقلال ذاته التي خضعت وقتا طويلا لمجريات التاريخ من خلال الوصول الى التفرد والتغريب وهما من اهم عناصر تشكل الريادة في الاساليب الحديثة.
9. ان الرسم العراقي المعاصر يعد من التجارب الرائدة ضمن محيط الشرق العربي.
10. كان لوجود الفنانين البولونيين وتأسيس الجماعات الفنية في العراق الاثر الكبير في تغيير المسارات الفنية وخلق التفاعلات التي نتجت فيما بعد عن كشف الرؤى الفنية ورسم التحولات في الرسم العراقي التي تبلورت في الخمسينات. فالبحث عن الهوية كان هو الهاجس وراء كل ذلك.
11. الريادة الجمالية لها درجات في الفعل الريادي قد تكون مؤثرة تأثيرا كبيرا وواضحا وقد تكون اسهامة بسيطة لكنها تحمل شكلا ابداعيا يجعل منها تندرج ضمن حقل الريادة ويقاس ذلك بواسطة الدراسات النقدية والخبراء المختصين.

التوصيات:

ان دراسة الريادة الجمالية يذهب الى ابعد من عملية تعداد الرواد او ايهم اقدم في ايجاد ابداعه فالدخول الى حيثيات الريادة وبدء البحث بشكل تفصيلي يكشف النقاب عن جذور المصطلح في العملية النقدية والكشف عن تفاصيل دقيقة فالضرورة ان تكون الدراسات النقدية اكثر مجهرية والغور في تفاصيل سيصل بالامر الى توسيع رقعة الاكتشاف البحثي والاتساع في عالم النقد الفني وعليه فأن الباحث يوصي بأن تكون:

1. النظر الى الريادة على انها مؤسسة قائمة بذاتها والمسؤولة عن التحولات التاريخية في حركة الفن عبر التاريخ.
2. والنظر الى الظاهرة بأدق تفاصيلها وكأن كل اضافة ريادية هي عالم كبير في تغيير المسارات وبالتالي اكتشاف اوسع في حقل الدراسات النقدية.

3. الريادة الجمالية احدى اوجه علم الجمال الفني فالنظر الى المنجز الجمالي من خلال بنيته الاولى الريادية تحقيقاً لمبدأ التخصص المهنجي في دراسة الظاهرة.
4. يوصي الباحث بدراسة كل مفصل ريادي بشكل كامل من خلال الغور في تفصيلاته الدقيقة من خلال خصوصيته الابداعية ومؤثراته وخلق التحولات.
5. ان علاقة التاريخي بالجمالي علاقة ترابطية لكن النظر الى الاواصر او نقاط التمفصل بينهما هو الحد الفاصل بين البقاء في التاريخ او الذهاب باتجاه الفلسفة فهذه التمفصلات هي التي تمسك بالتاريخي والجمالي في آن واحد ويعطي اشكالها ومسمياتها.
6. يوصي الباحث بدراسة الاثر الريادي والمدى الريادي الذي يكون مسؤولا عن اينما يصل تأثير الريادة. والزمن الريادي الذي تتطلبه الريادة لخلق تأثيرها.
7. وجد الباحث مجموعة مصطلحات تخص الريادة منها الريادة النقية (الخلاقة) الفريدة والريادة الهجينة والريادة الجماعية والريادة الاسلوبية والريادة الفردية الزمنية (التاريخية) والريادة المحلية والريادة العالمية والريادة التنقيبية والريادة الاستكشافية والريادة التقنية والريادة التعليمية كلها ضمن الحقل الفني ولاتساع مجال البحث في هذه التفاصيل يوصي الباحث بالنظر اليها بشيء من التفصيل ودراستها بشكل مستفيض للوصول الى غاية النقد الفني المعرفي.

المقترحات:

يقترح الباحث دراسة الريادة الجمالية بشكل اوسع واعم من خلال الدخول بشكل اعمق لمكونات الريادة في الفن.

1. الريادة الجمالية في الوطن العربي في محاولة الكشف عن طبيعة التحولات في العالم العربي فنيا.
2. الظاهرة السيزانية وعلاقتها بتحولات الرؤية التاريخية الحديثة.
3. الريادة الجمالية من بيكاسو الى مالفييتش.
4. التحولات الريادية جراء انبثاق التجريدية في فن الرسم العالمي.
5. الانساق الريادية وتحولاته البنيوية بين جواد سليم وفائق حسن.

الملاحـــق

ملحق صور الأشكال



شكل 1



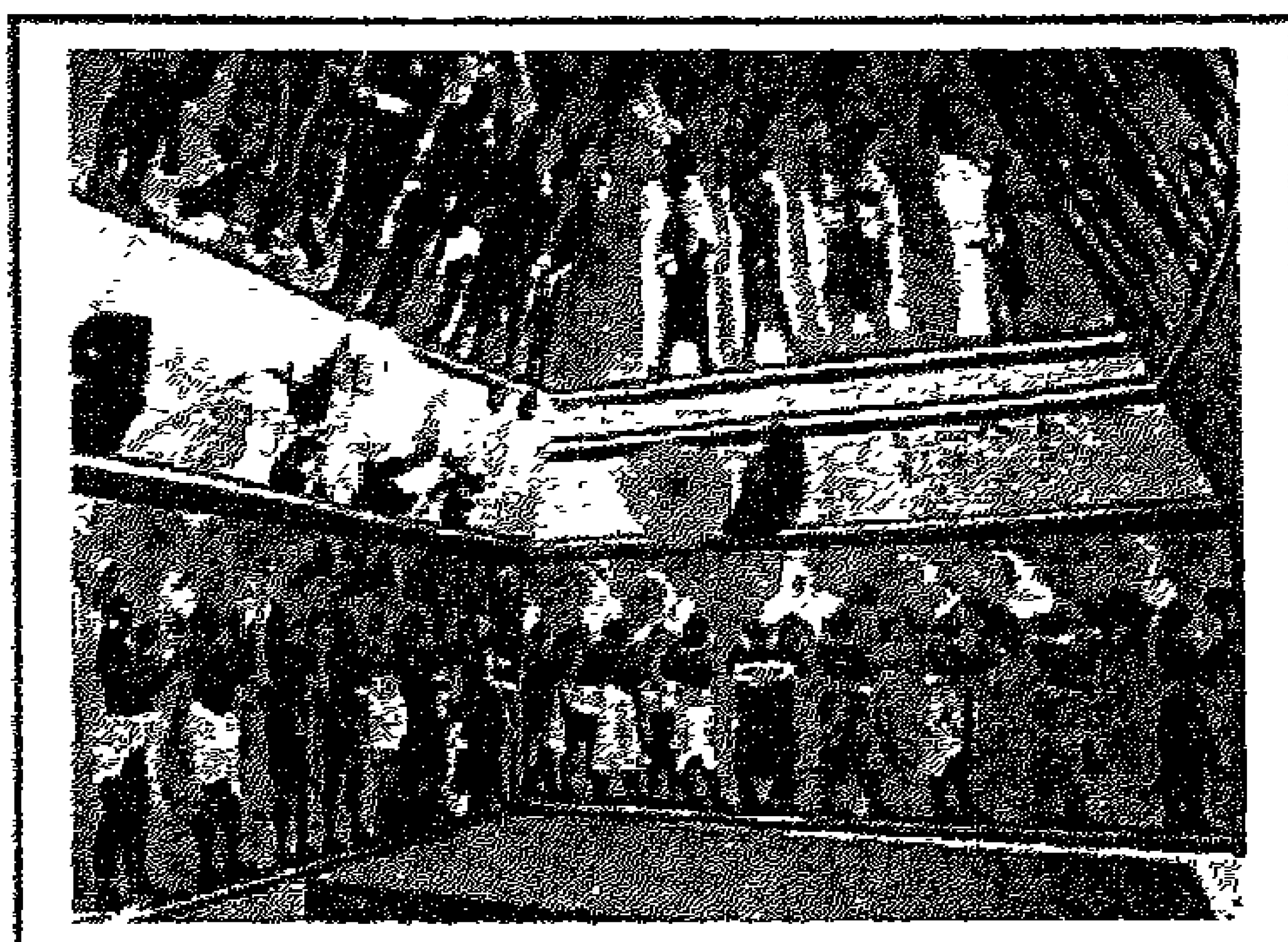
شكل 1 –أ



شكل 1– ب



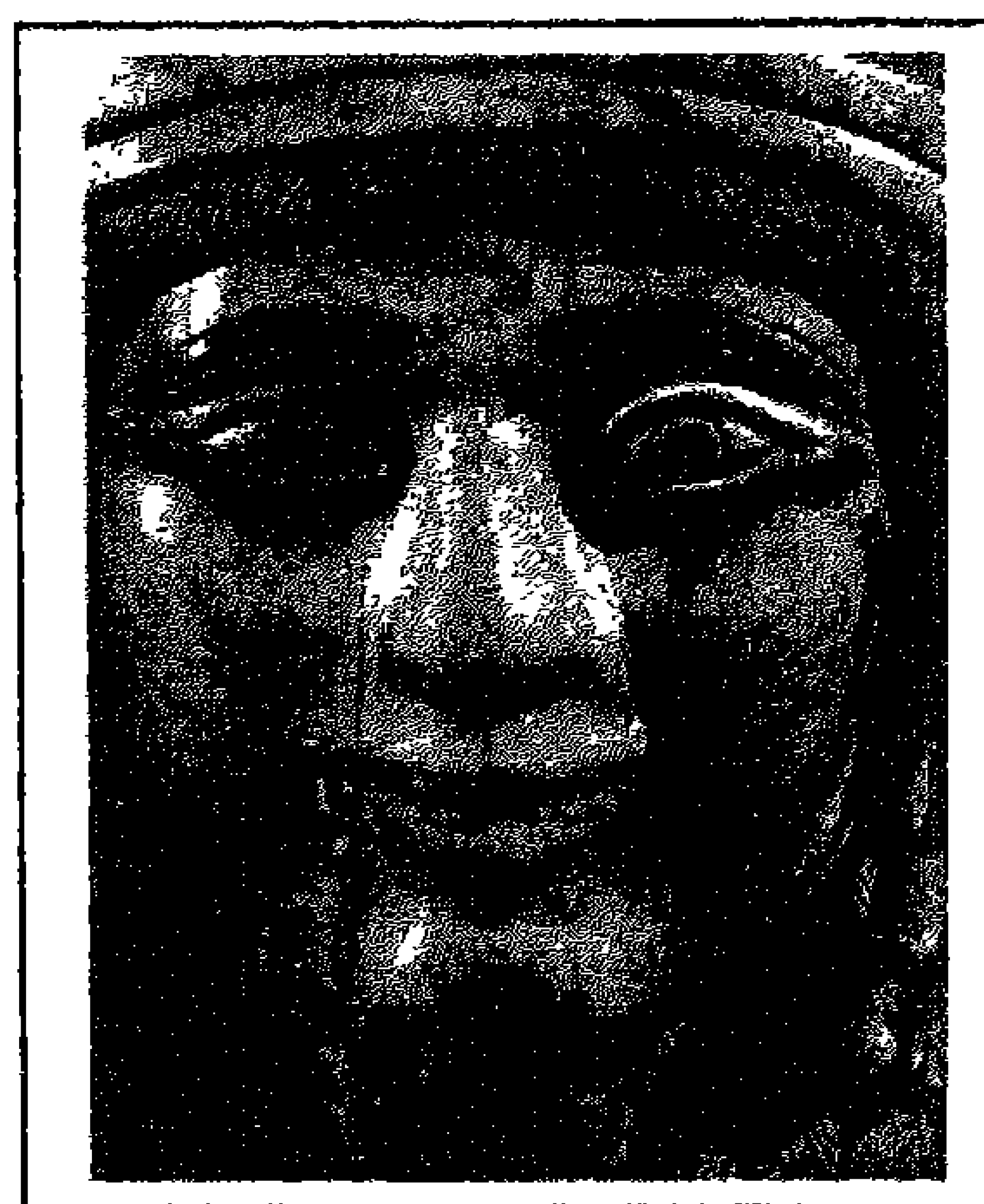
شكل 1 –ج



شكل 2



شكل 3



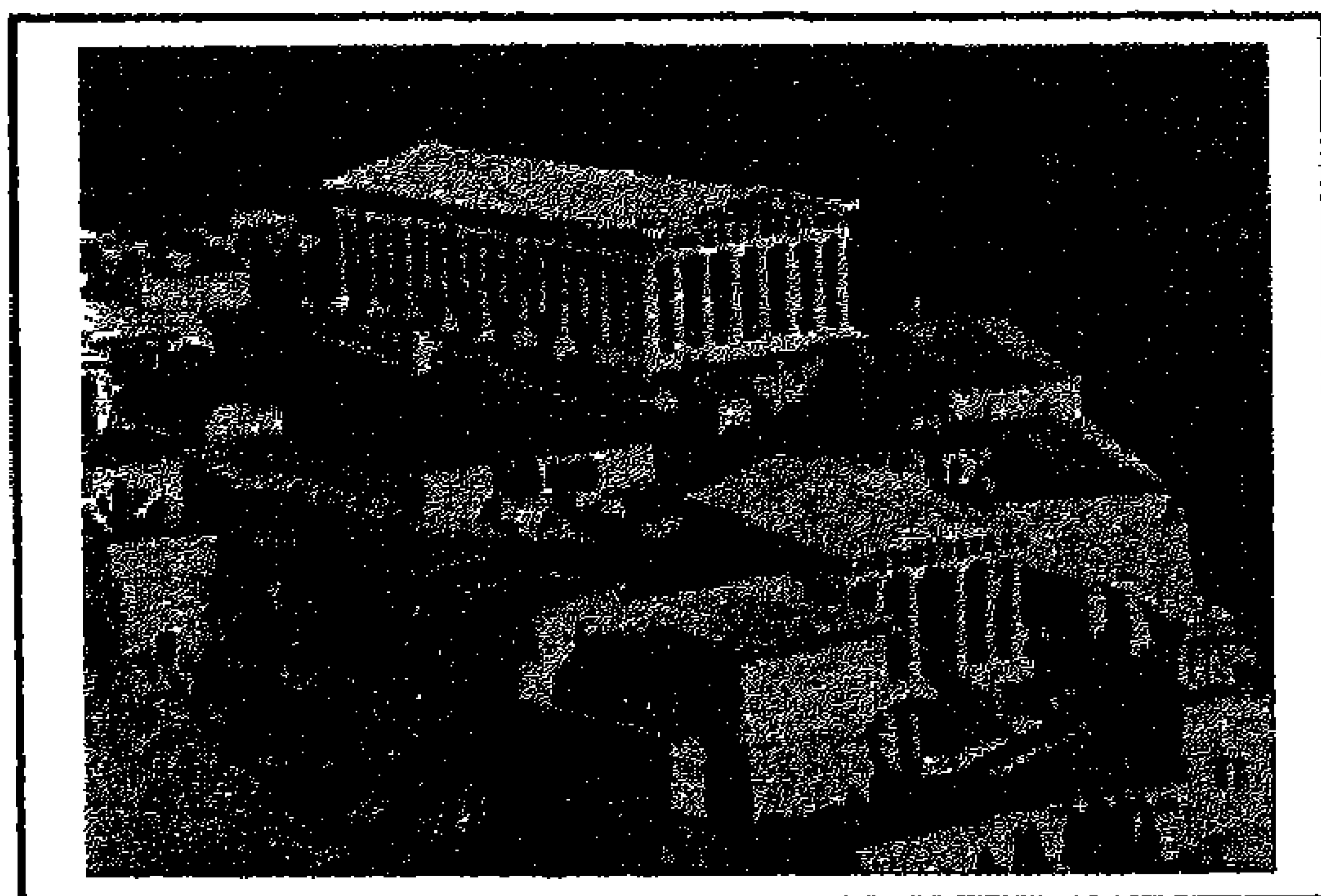
شكل 3–1



شكل 4



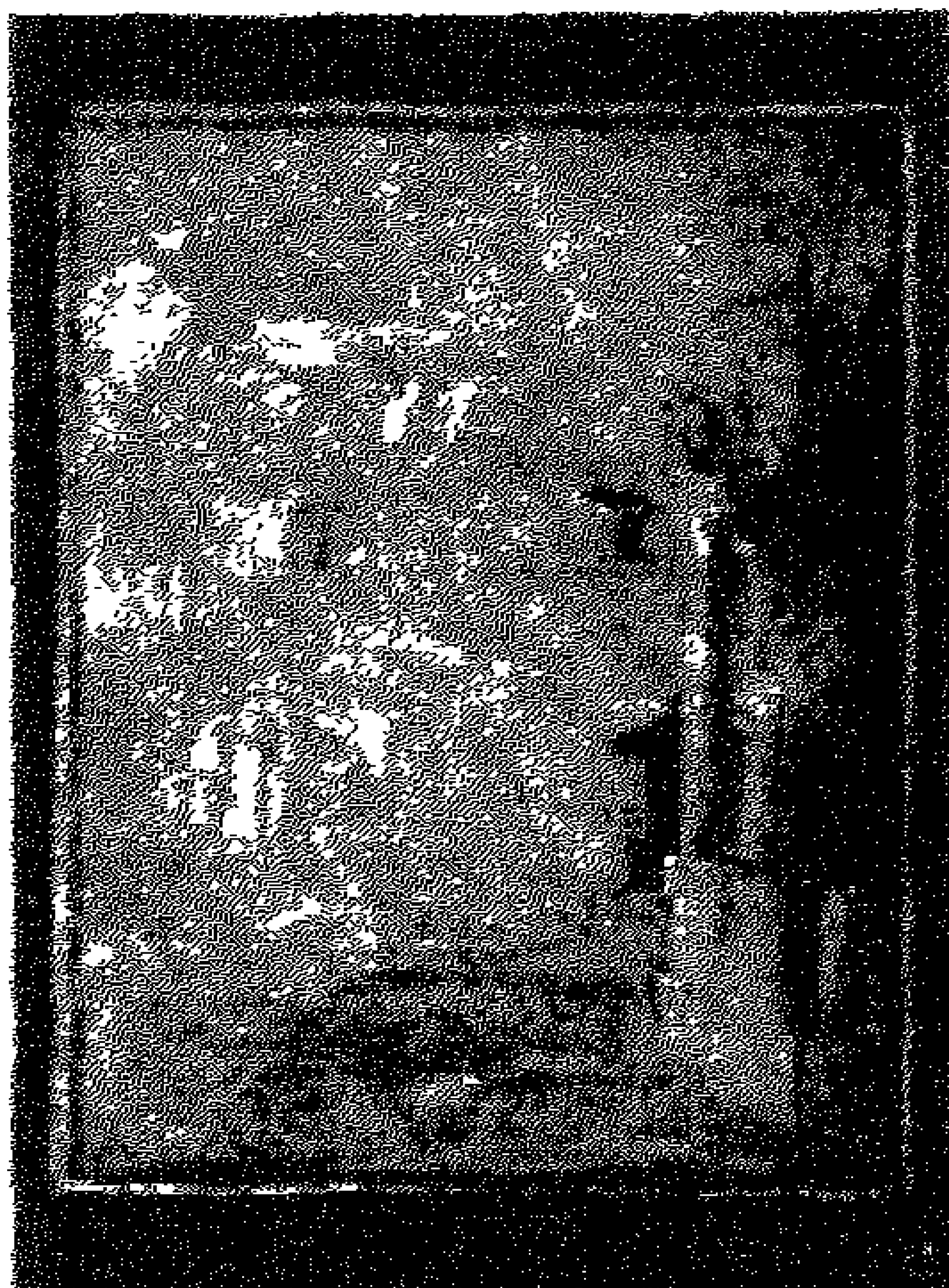
شكل 5



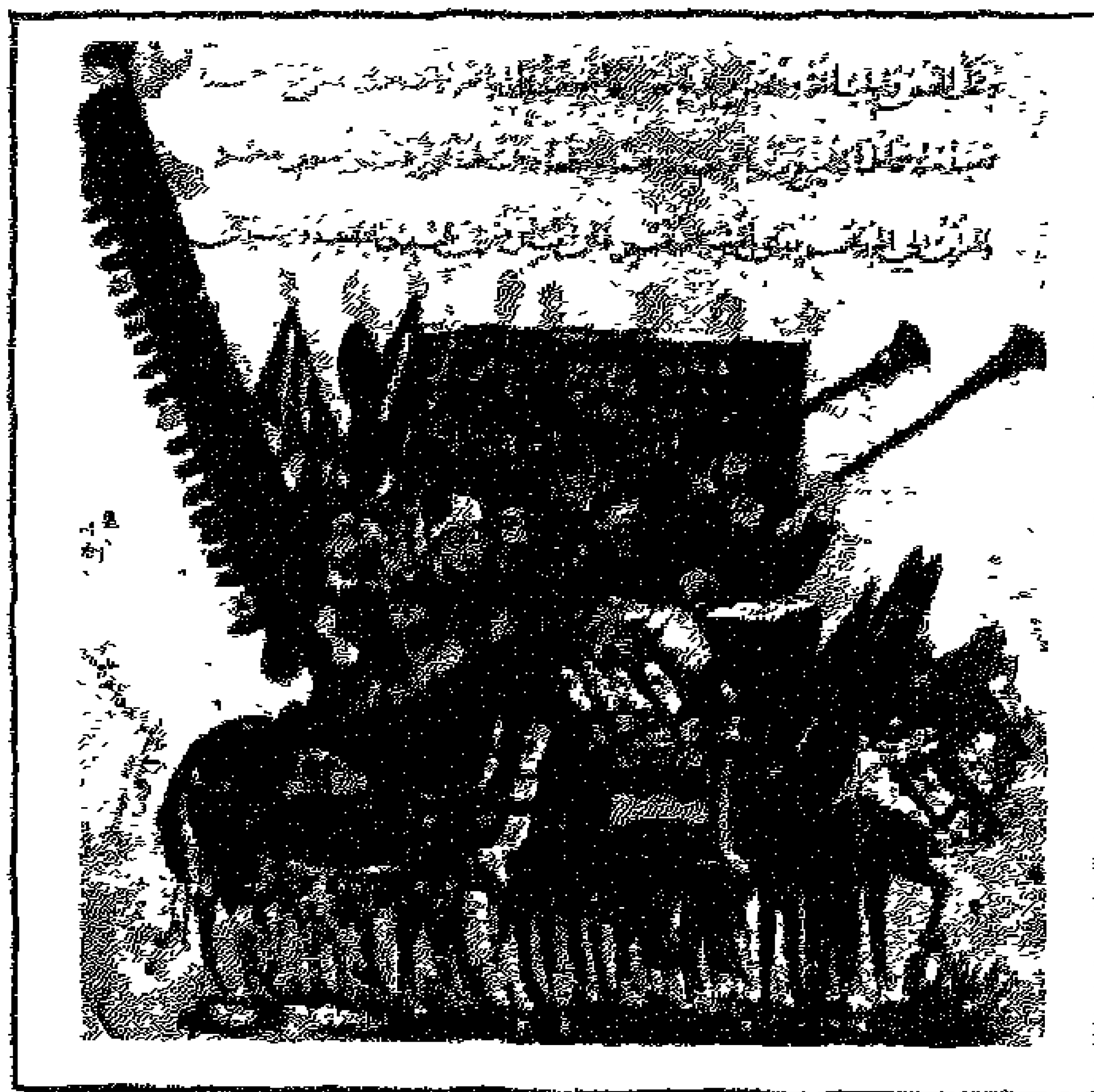
شكل 6



شكل 7



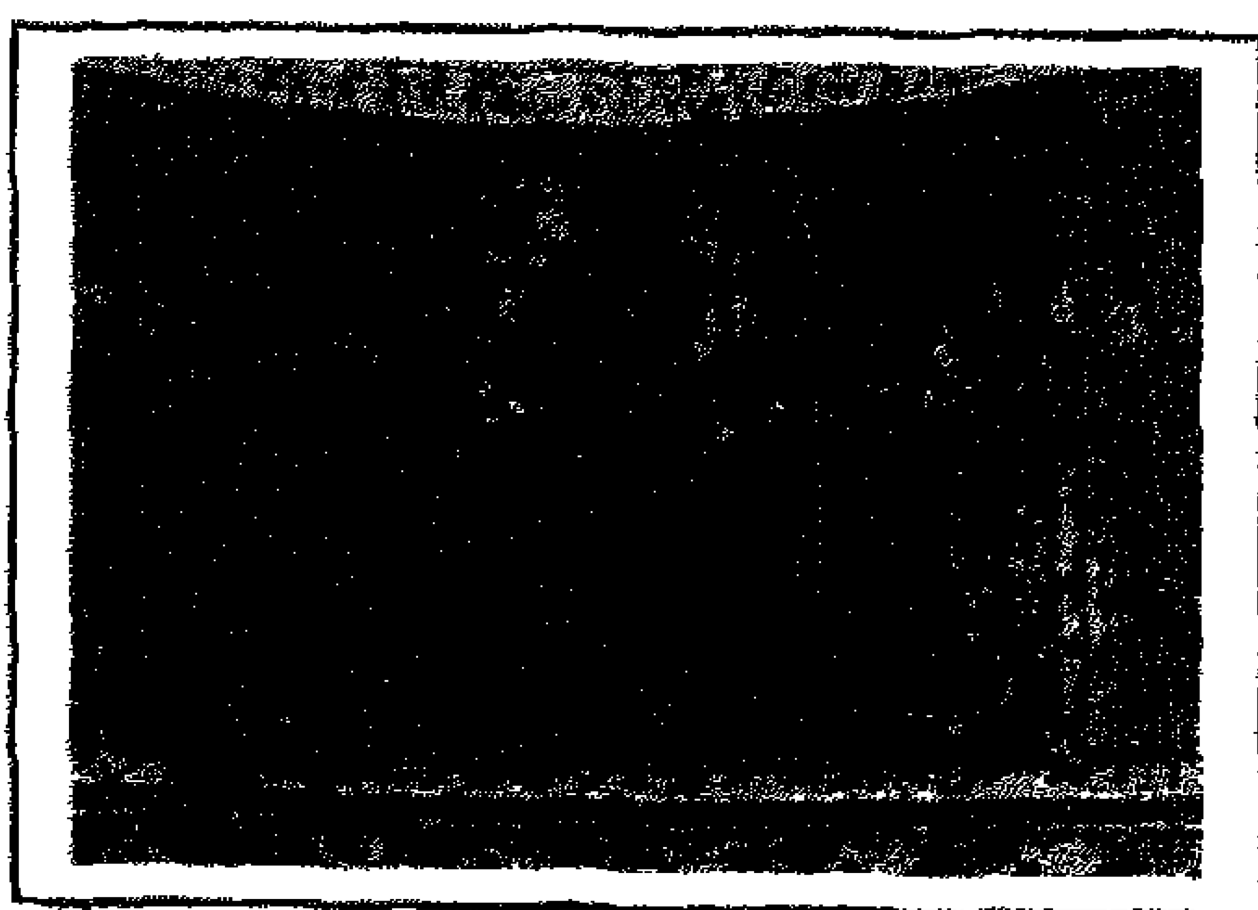
شكل 8



شكل 9



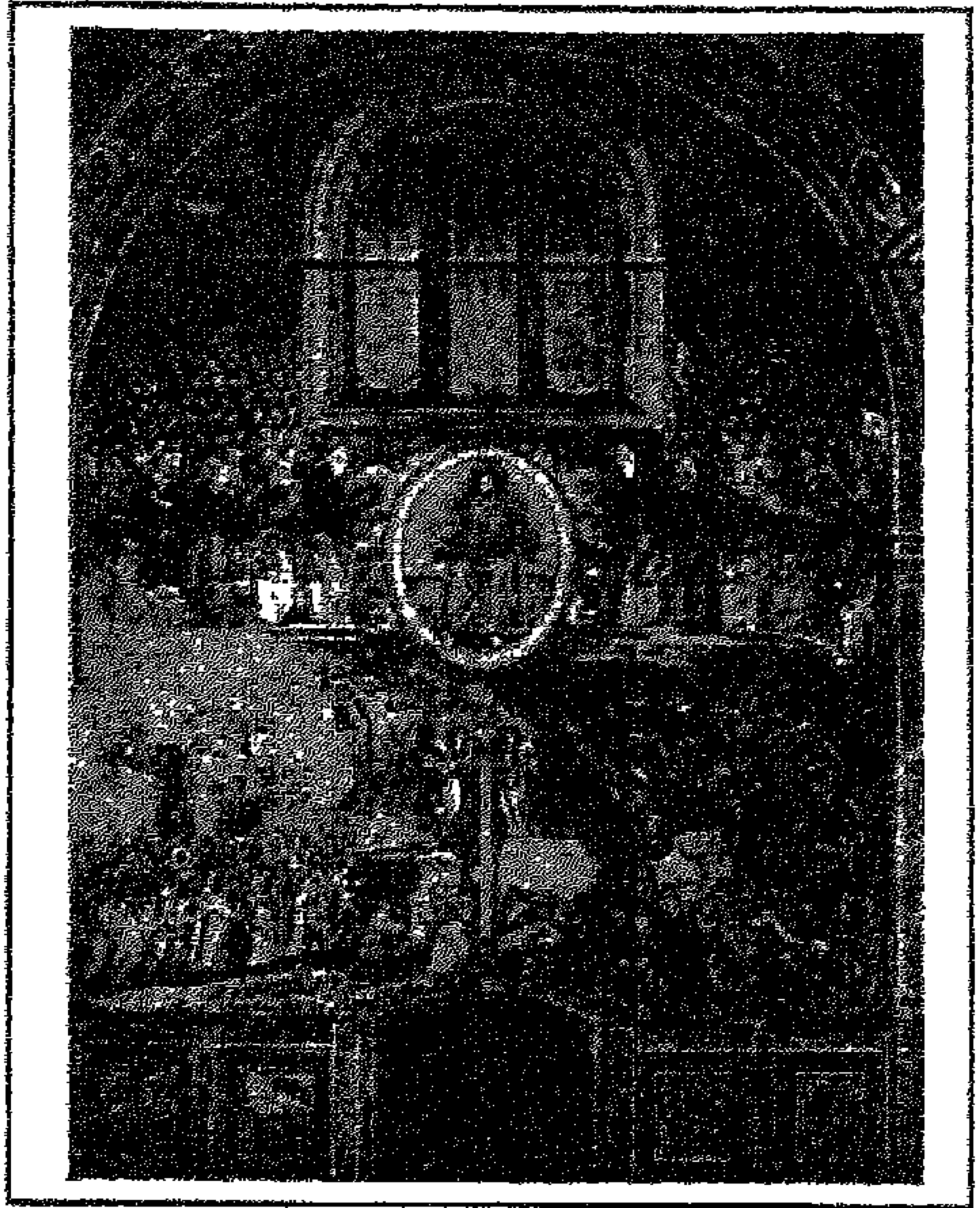
شكل 10



شكل 11



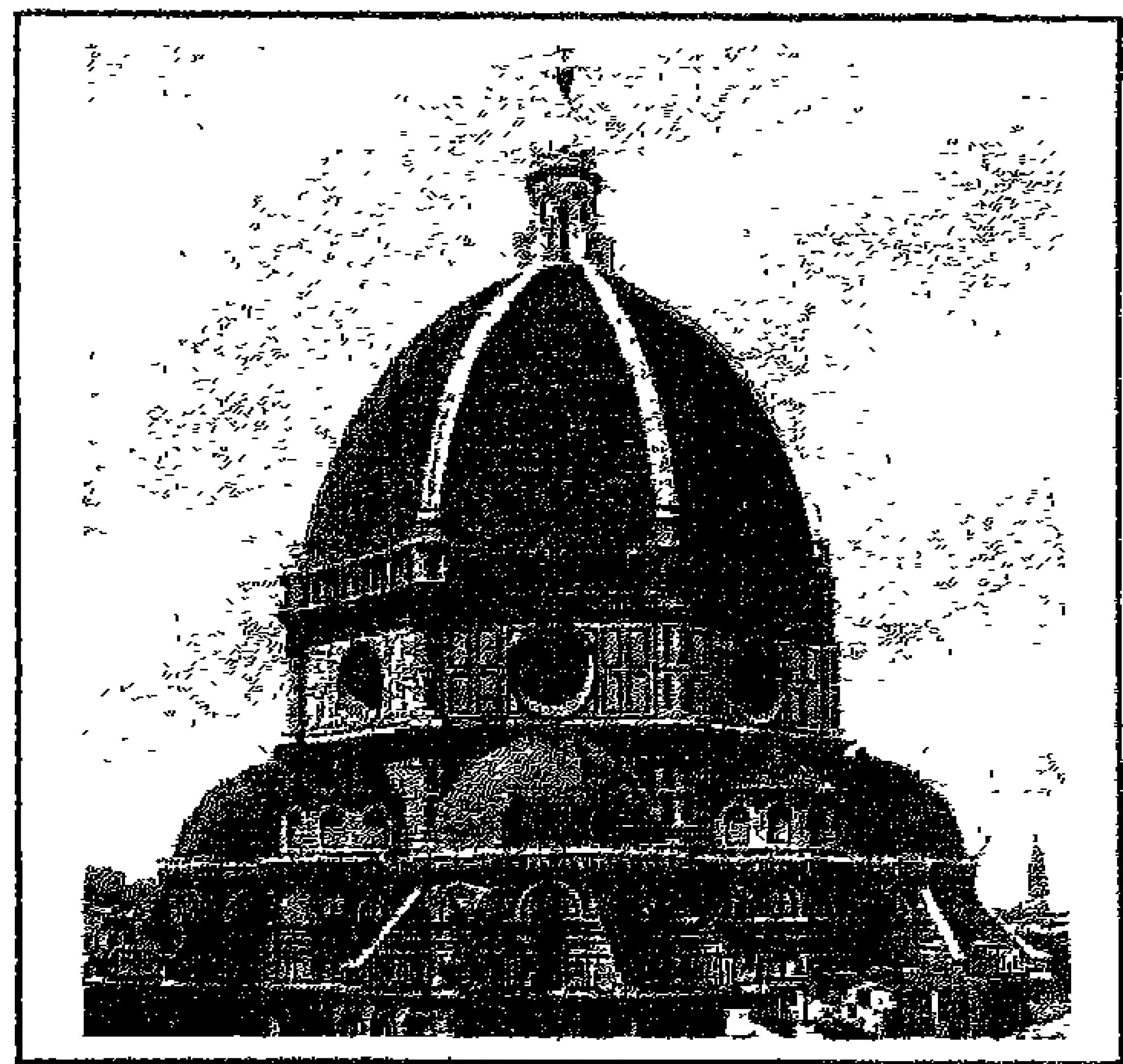
شكل 12



شكل 13



شكل 14



شكل 15



شكل 16



شكل 17



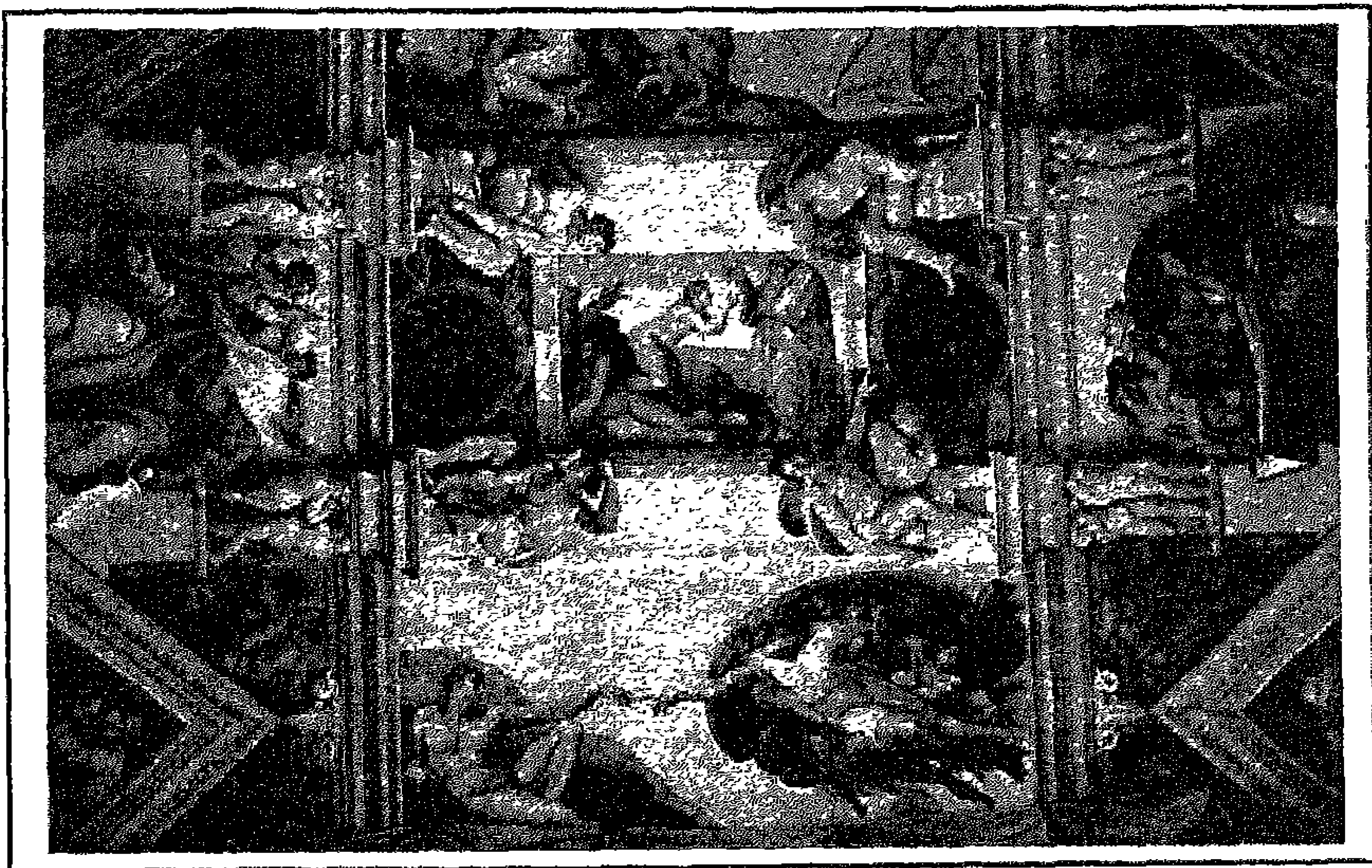
شكل 18



شكل 19



شكل 20



شكل 21



شكل 22



شكل 23



شكل 24



شكل 25



شكل 26



شكل 27



شكل 28



شكل 29



شكل29–أ



شكل 30



شكل 31

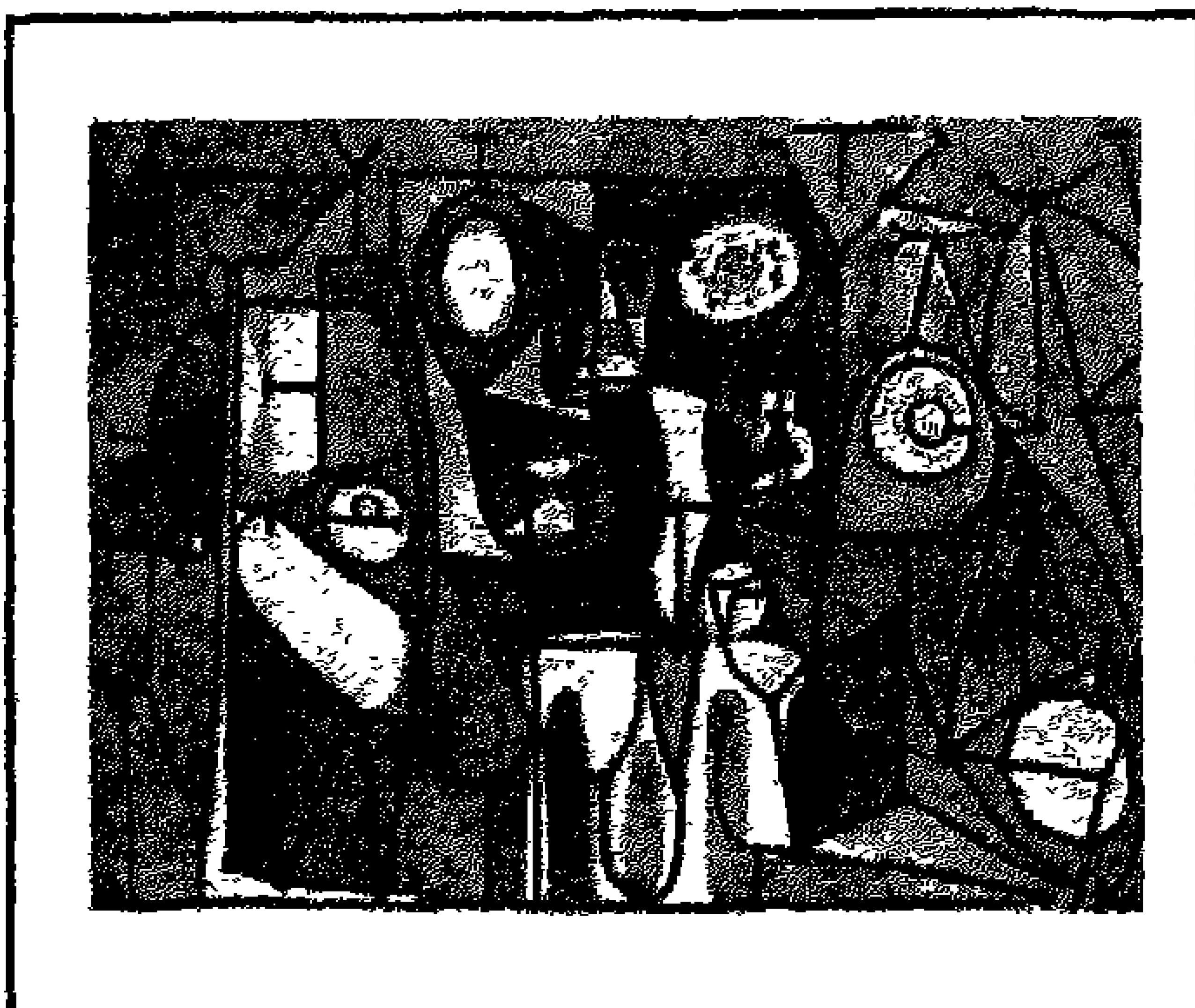


شكل 32



شكل 33





شكل 35



شكل 36



شكل 37



شكل 38



شكل 39



شكل 40



شكل 41



شكل 42



شكل 43



شكل 44



شكل 45



شكل 46



شكل 47



شكل 48



شكل 49



شكل 50



شكل 51



شكل 52



شكل 53



شكل 54



شكل 55



شكل 56



شكل 57



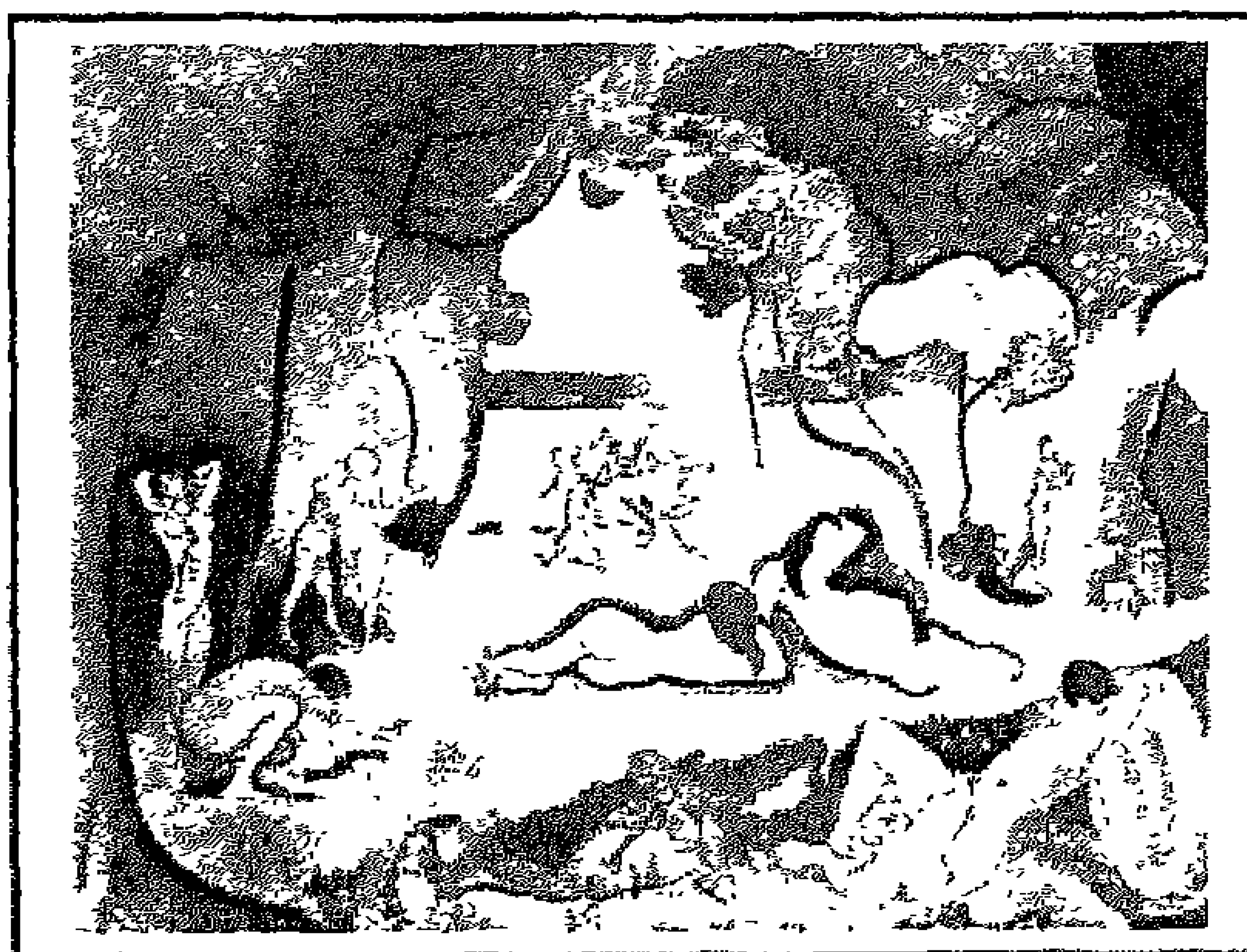
شكل 58



شكل 59



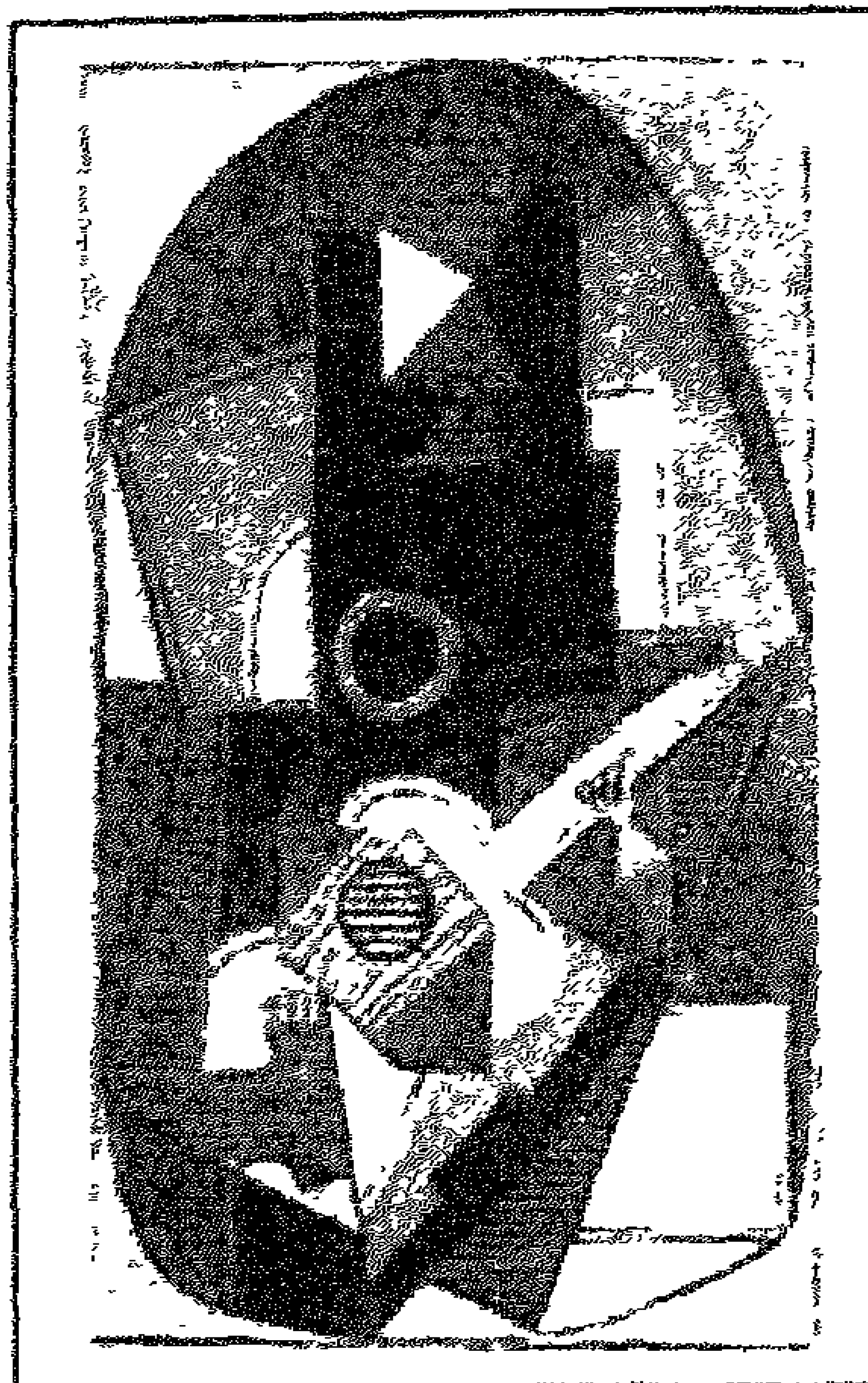
شكل 60



شكل 61



شكل 62



شكل 63



شكل 64



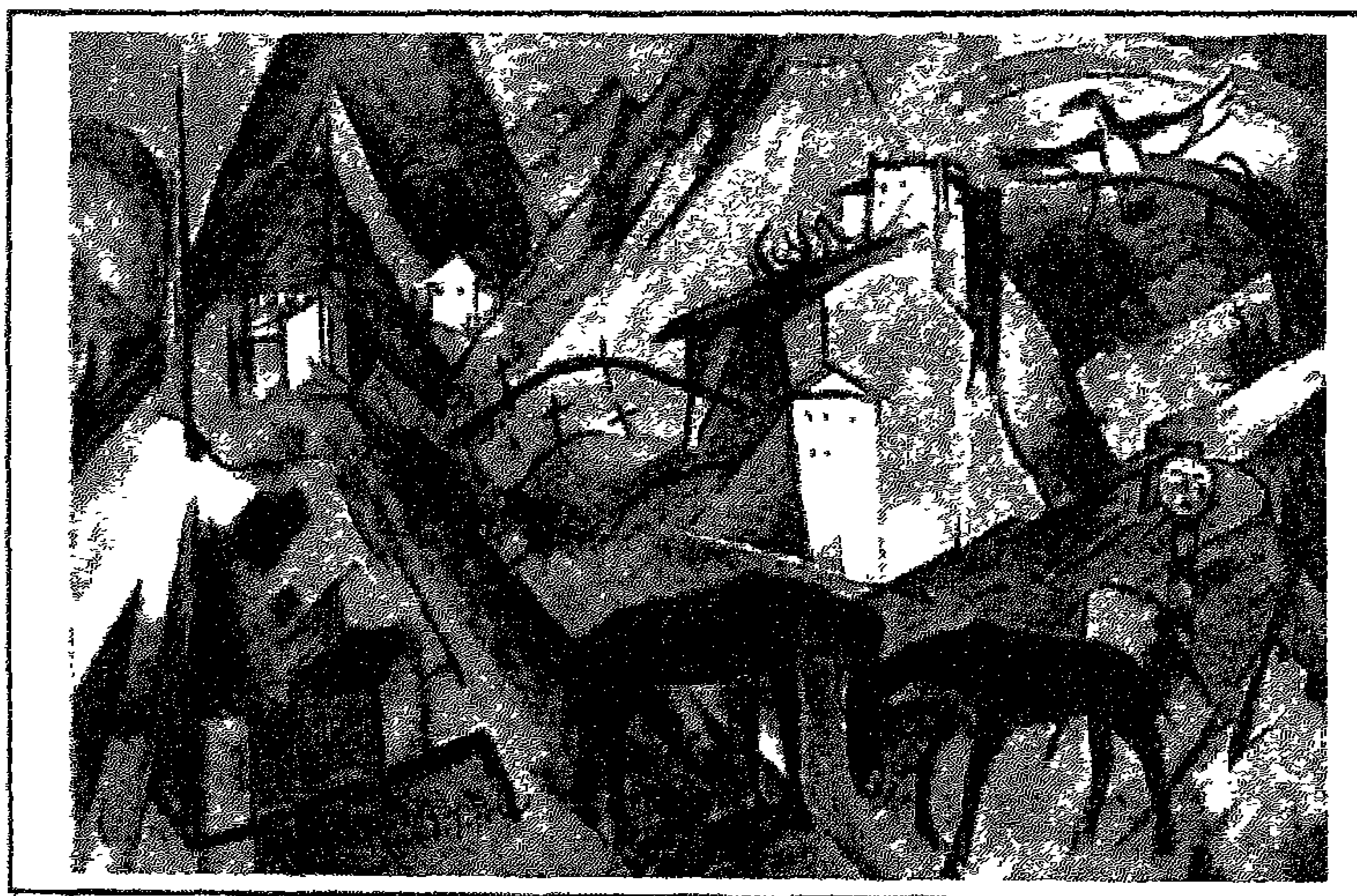
شكل 65



شكل 66



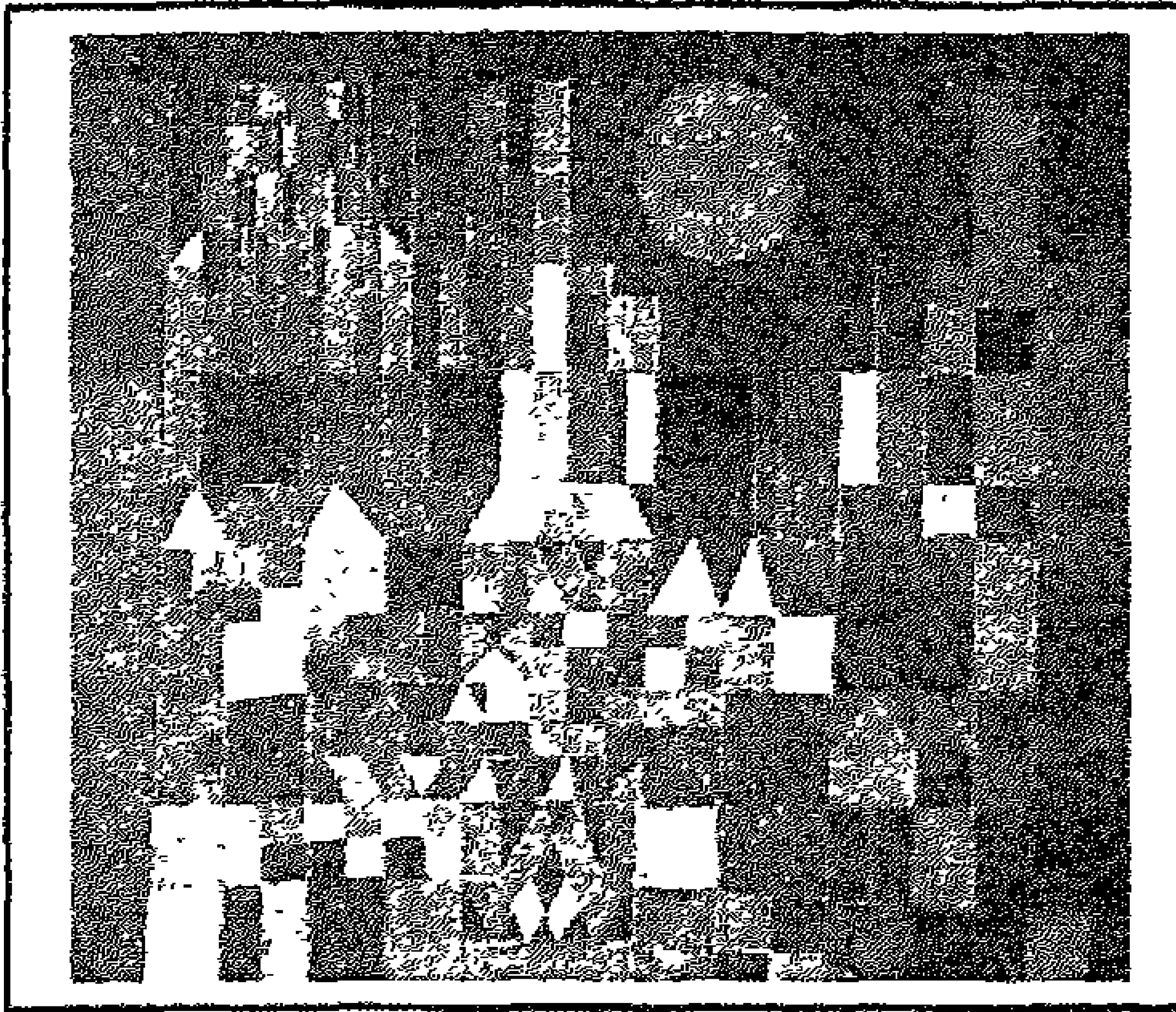
شكل 71



شكل 72



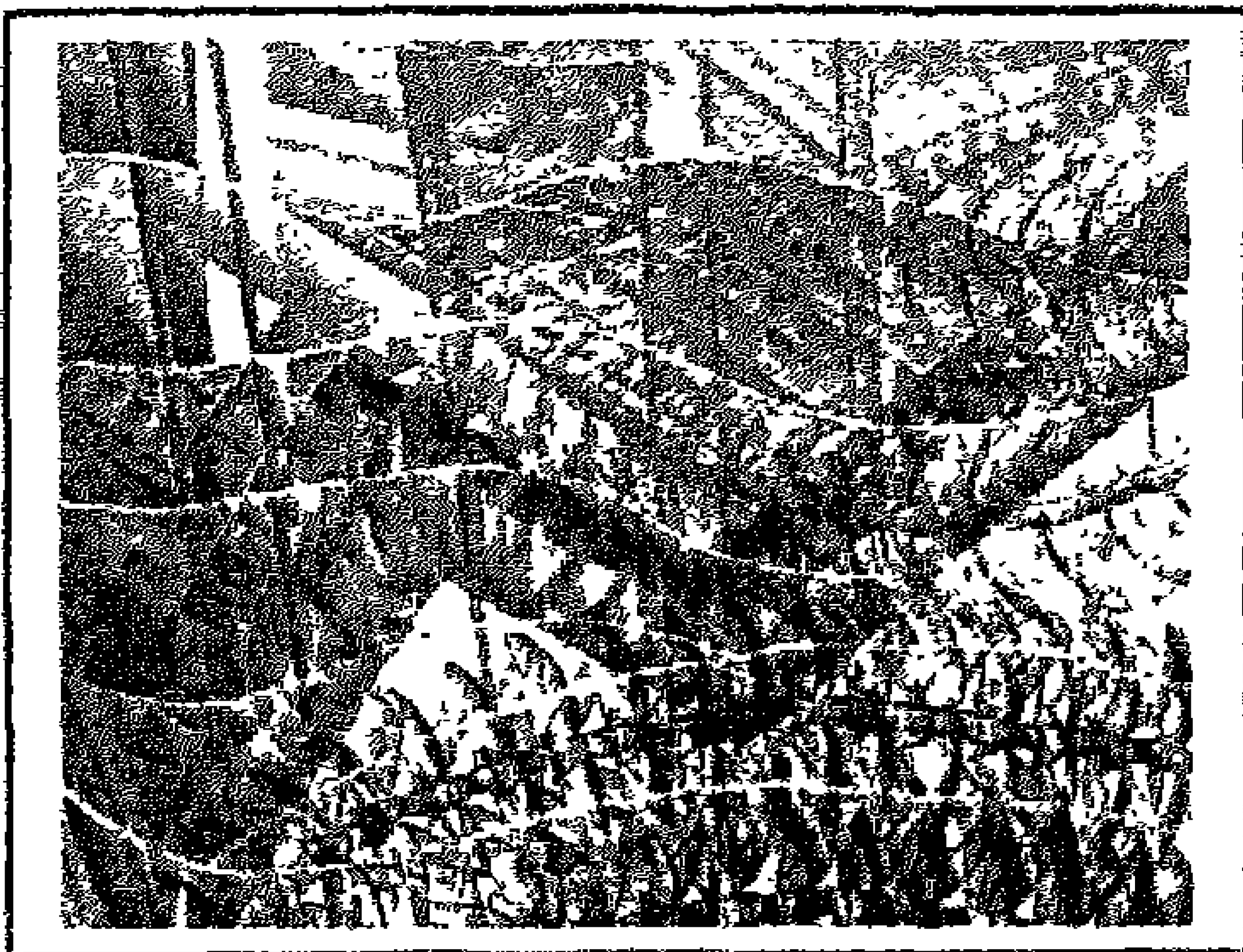
شكل 73



شكل 74



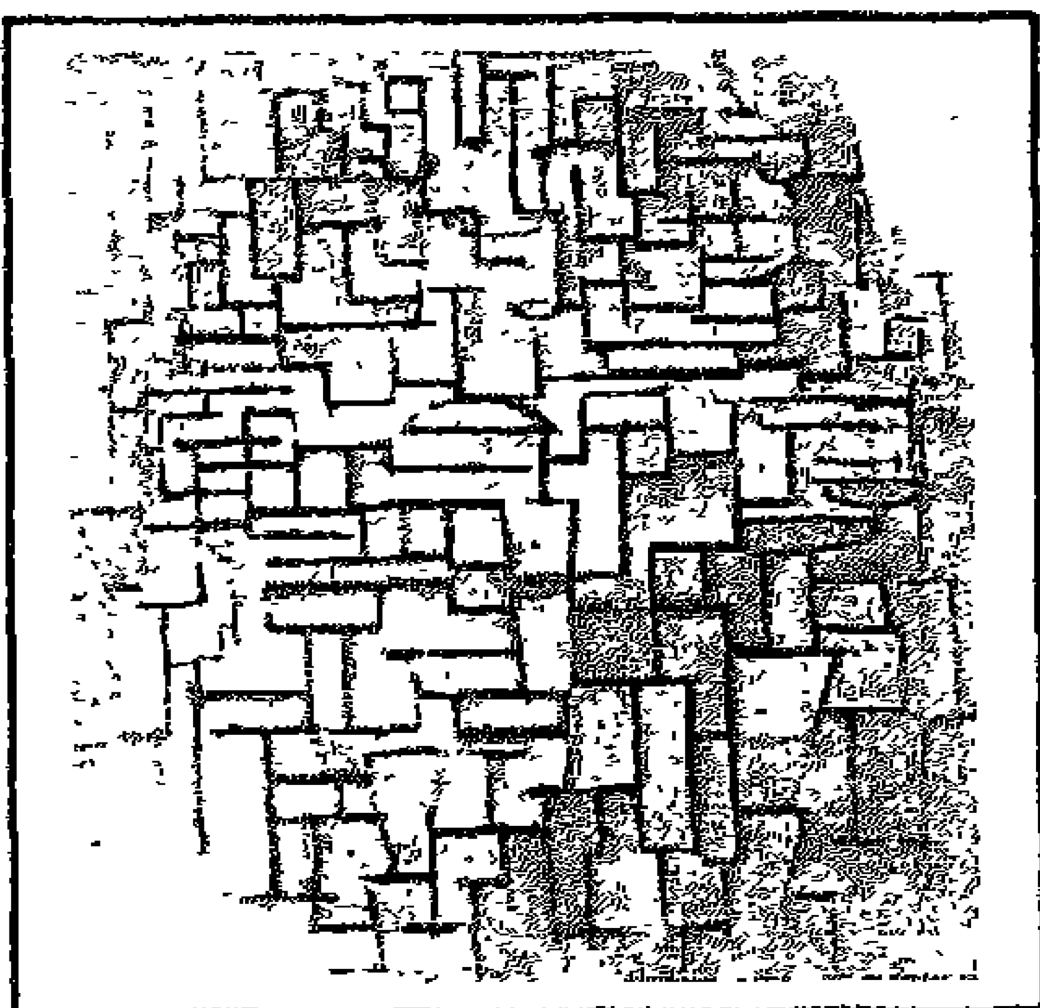
شكل 75



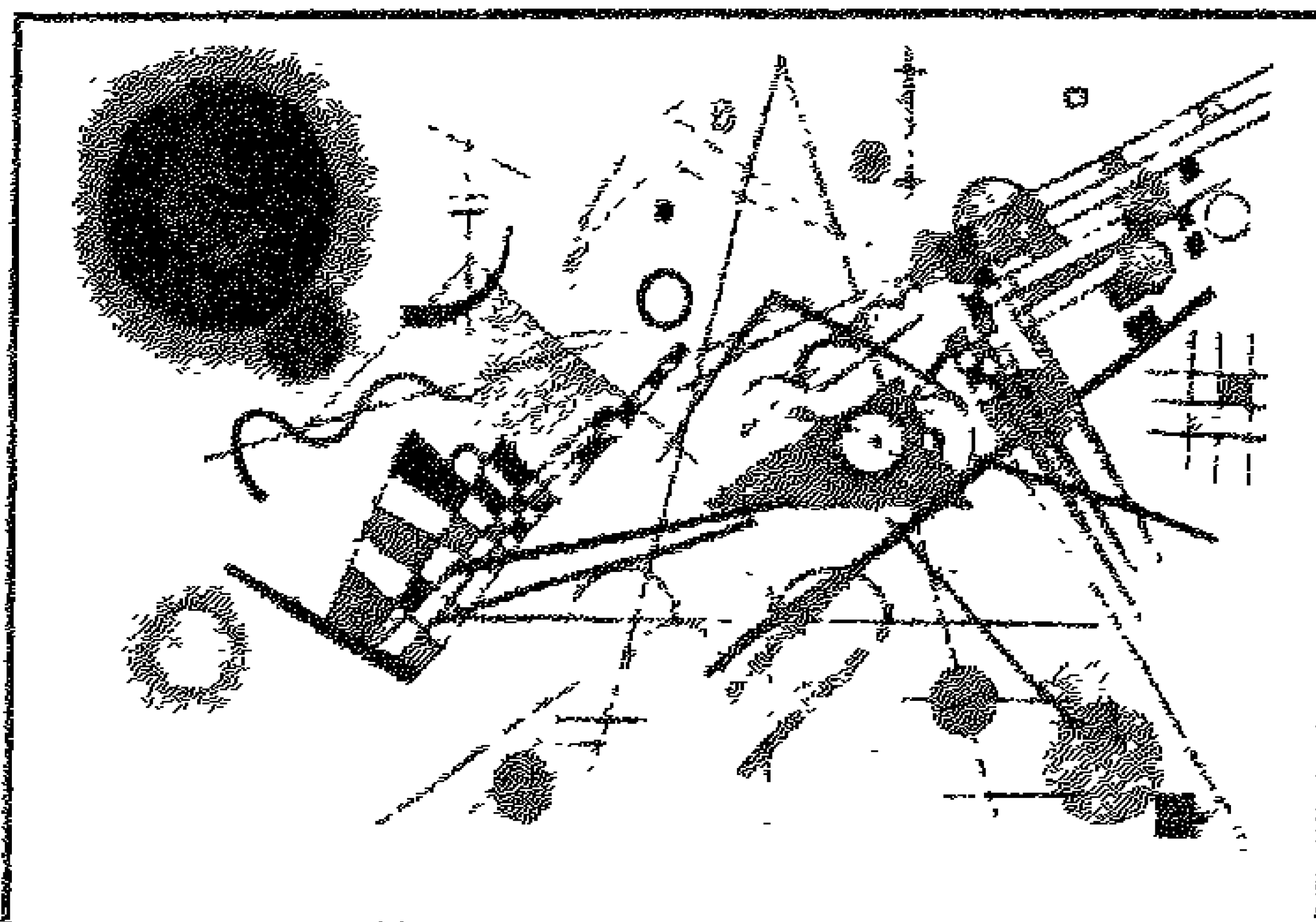
شكل 76



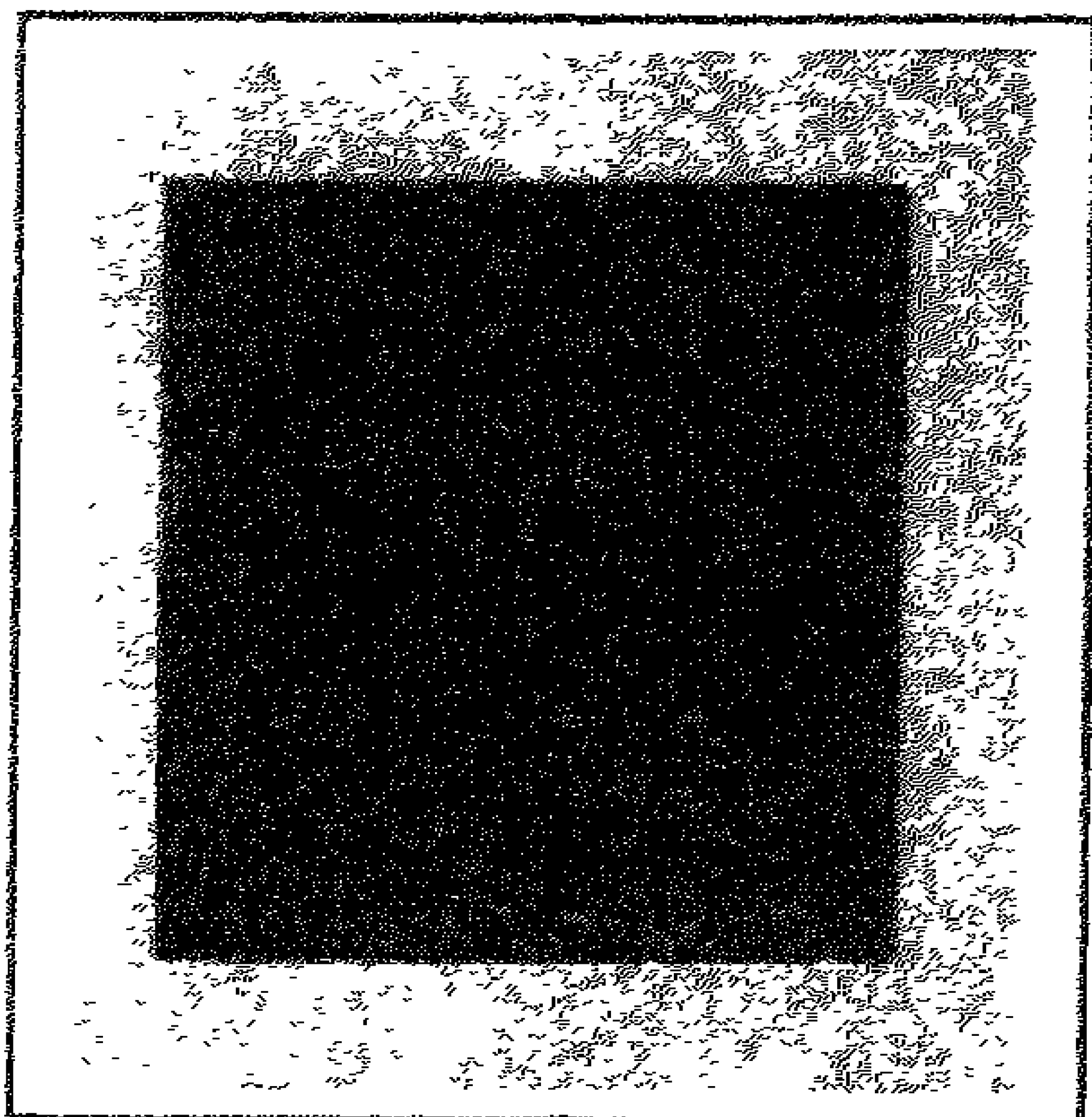
شكل 77



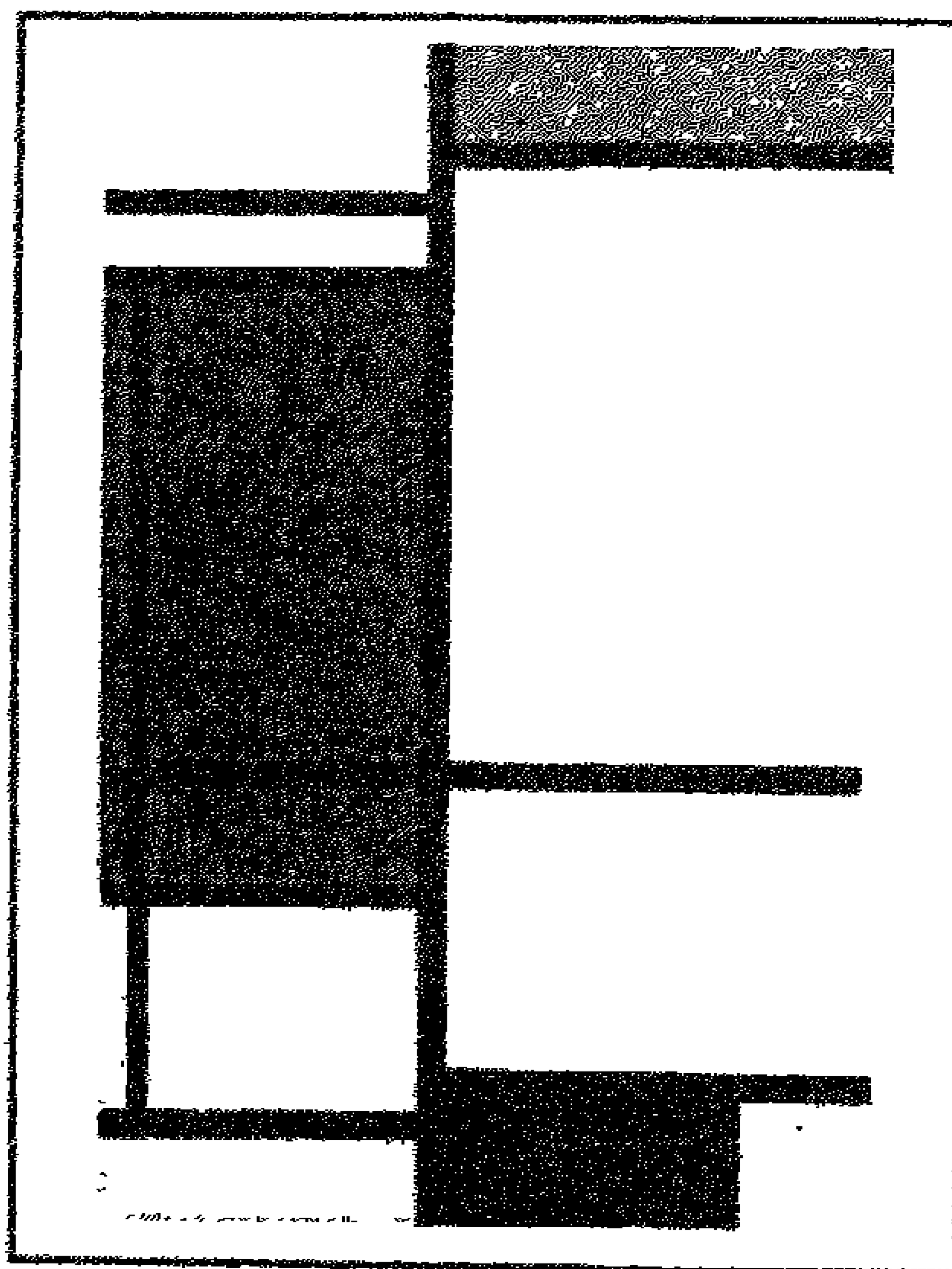
شكل 78



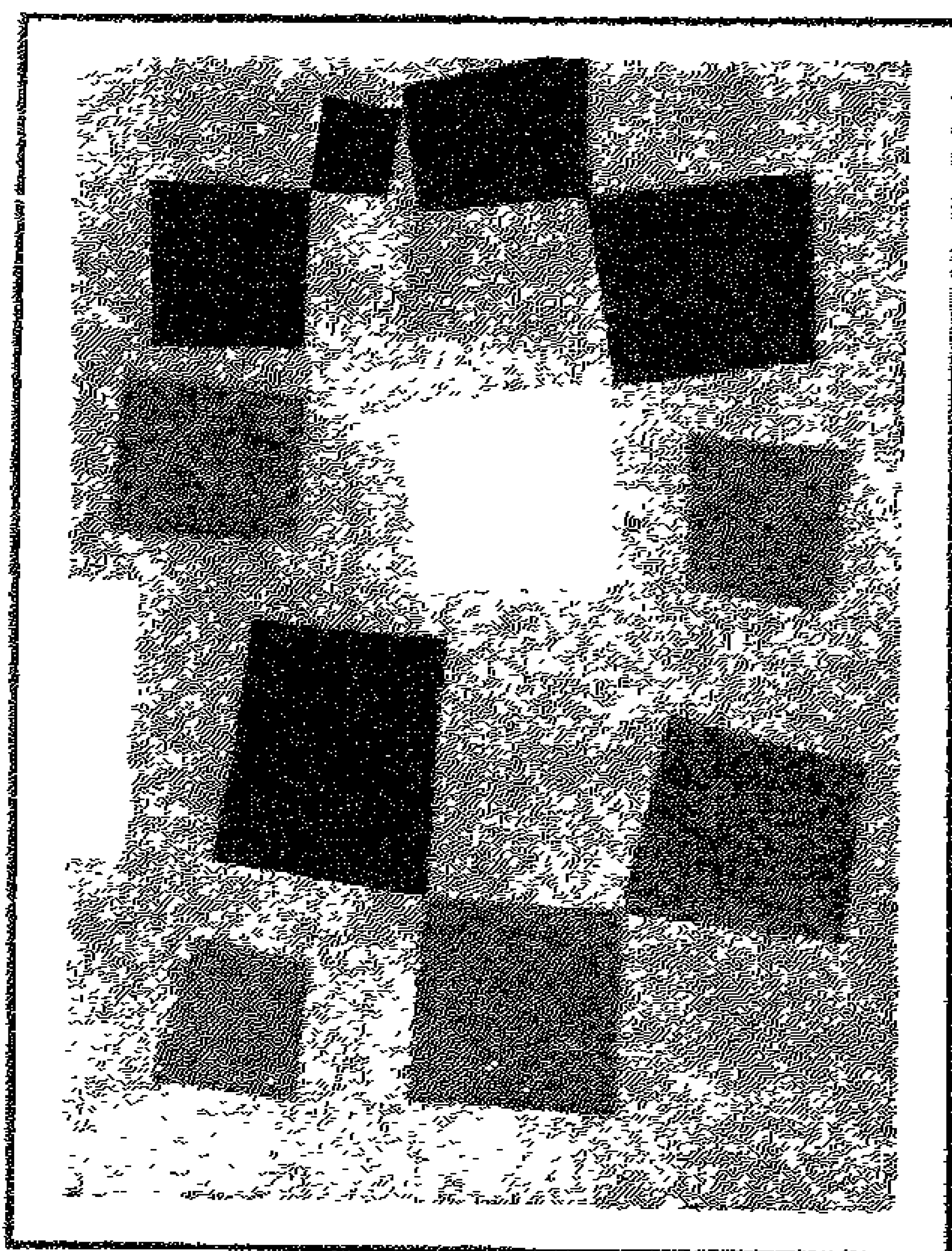
شكل 79



شكل 80



شكل 81



شكل 82



شكل 83



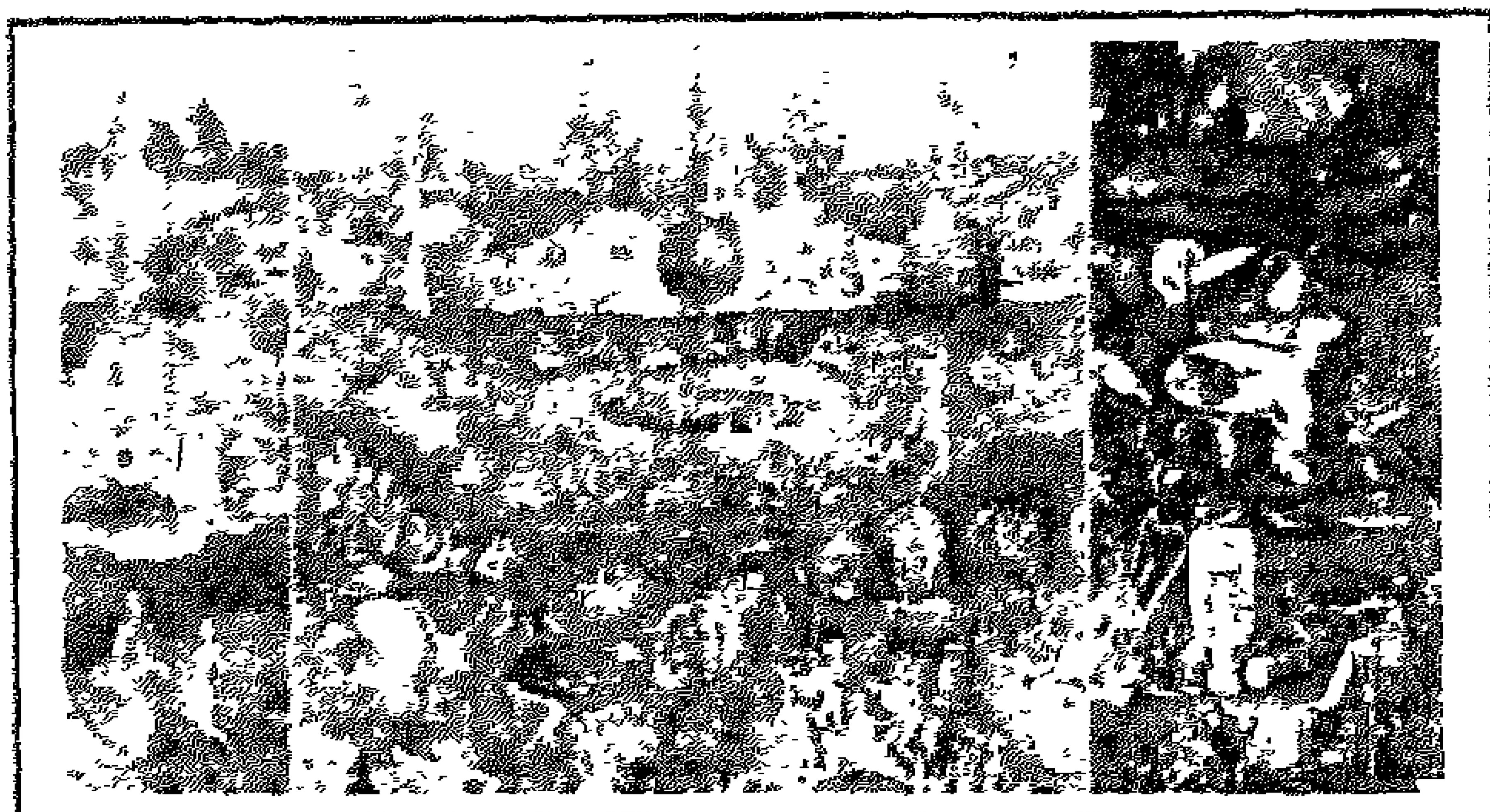
شكل 83أ



شكل 84



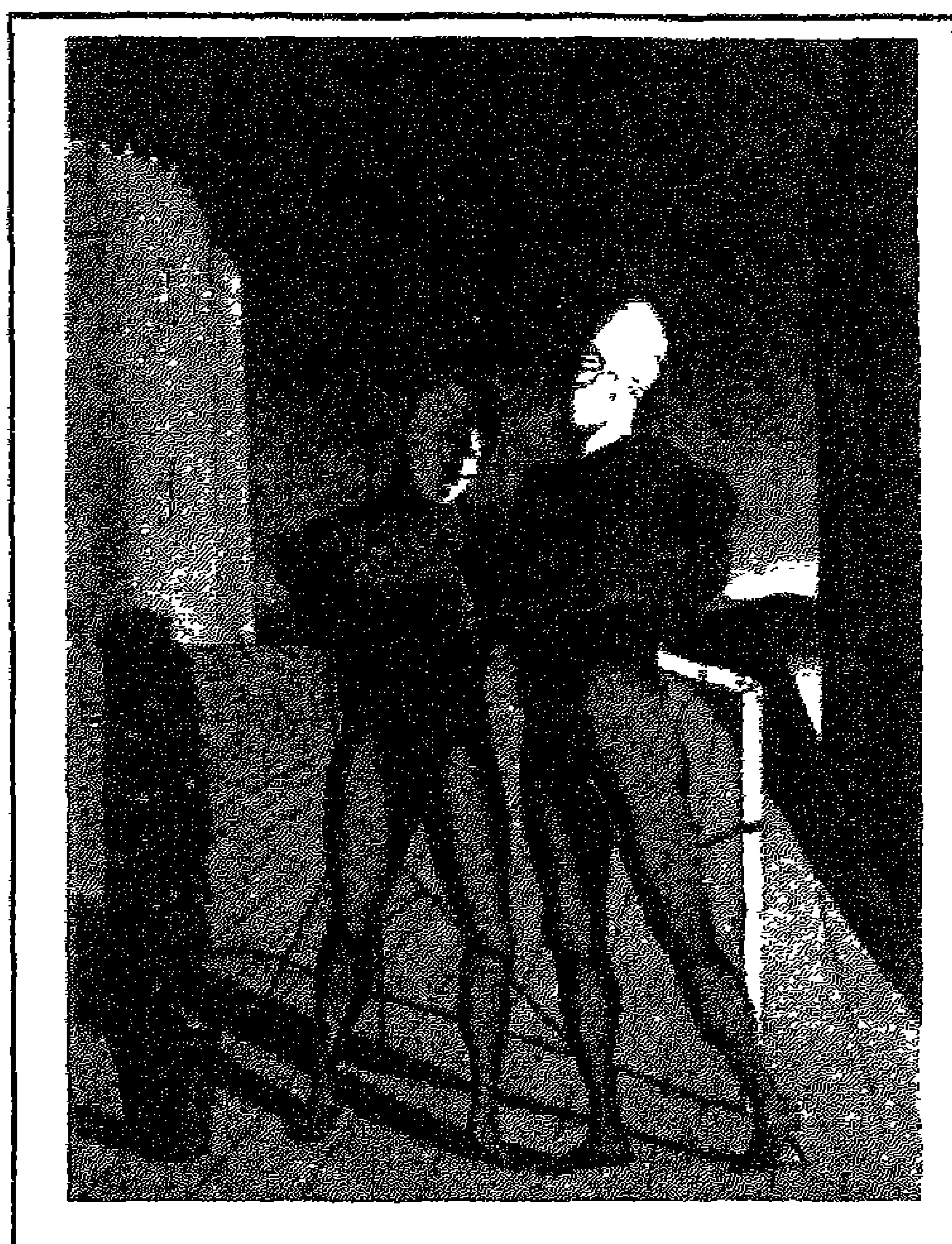
شكل 85



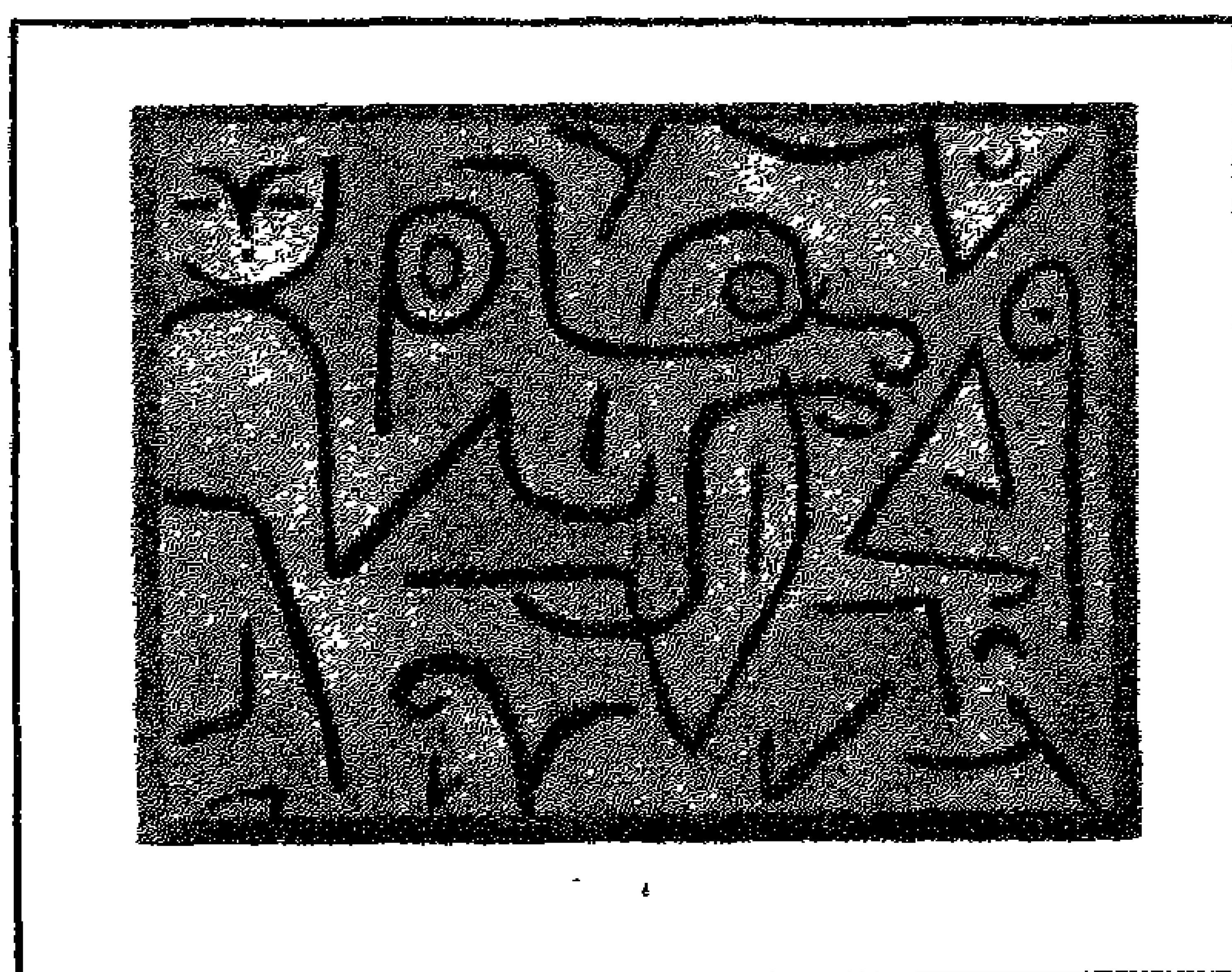
شكل 86



شكل 87



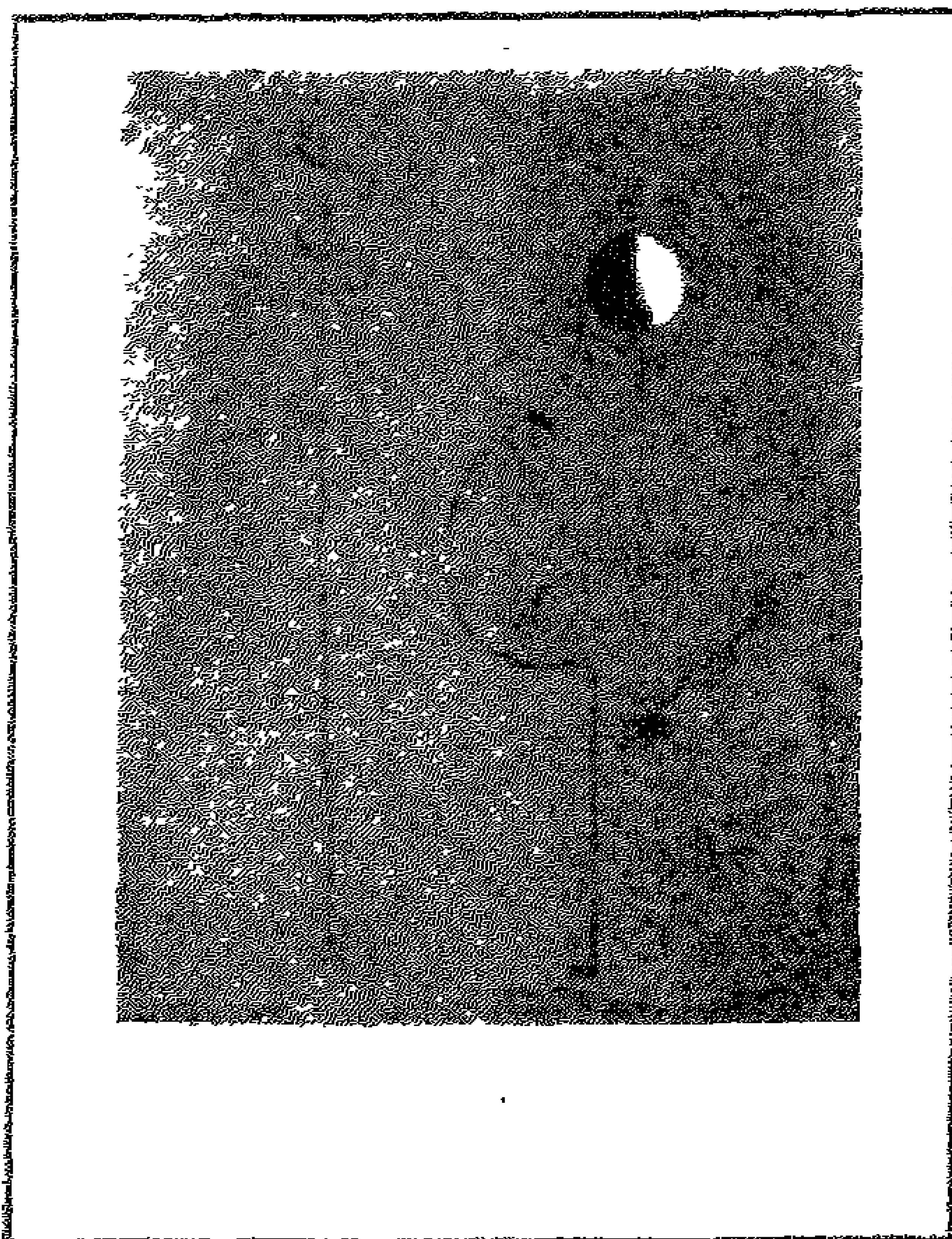
شكل 88



شكل 89



شكل 90



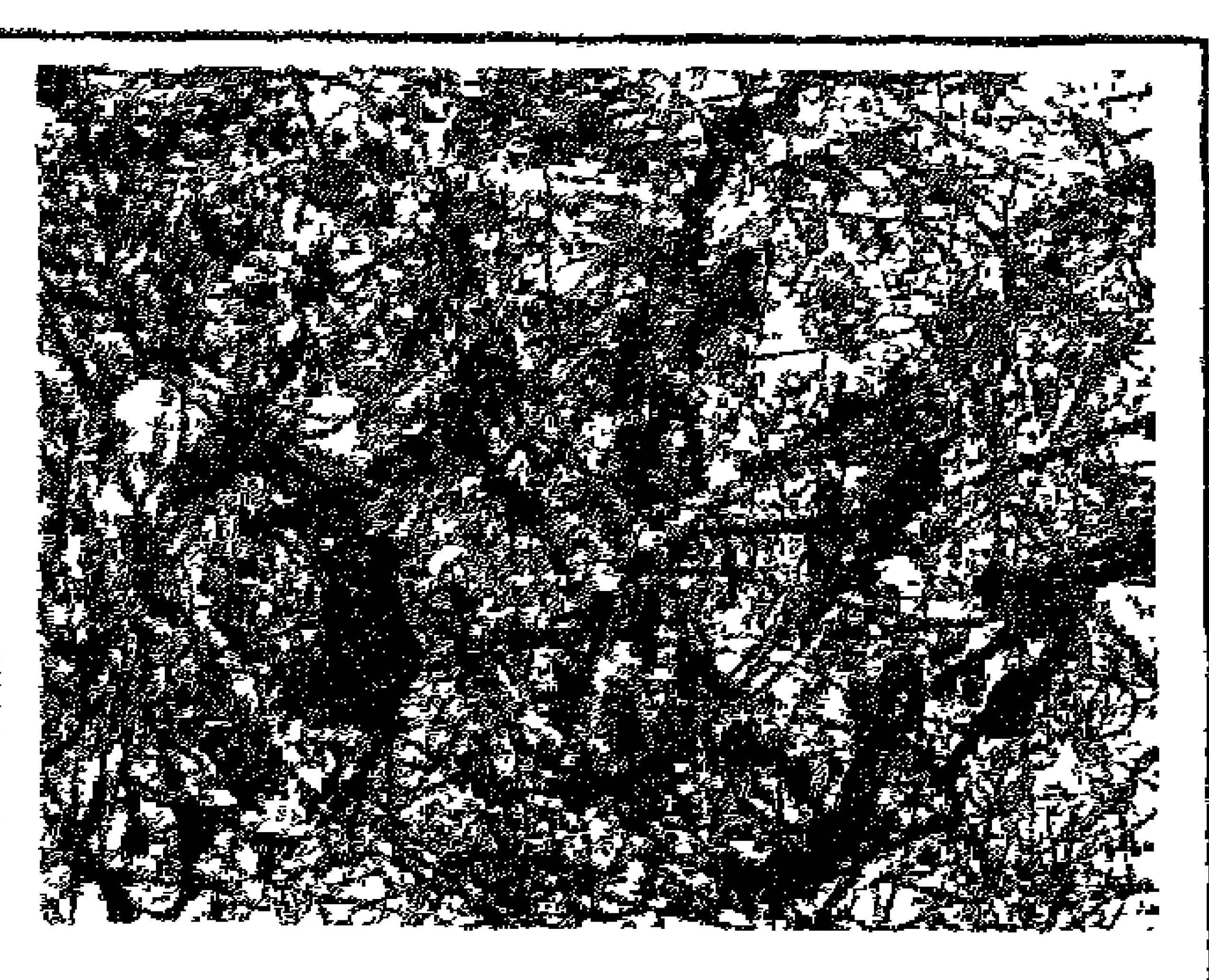
شكل 91



شكل 92



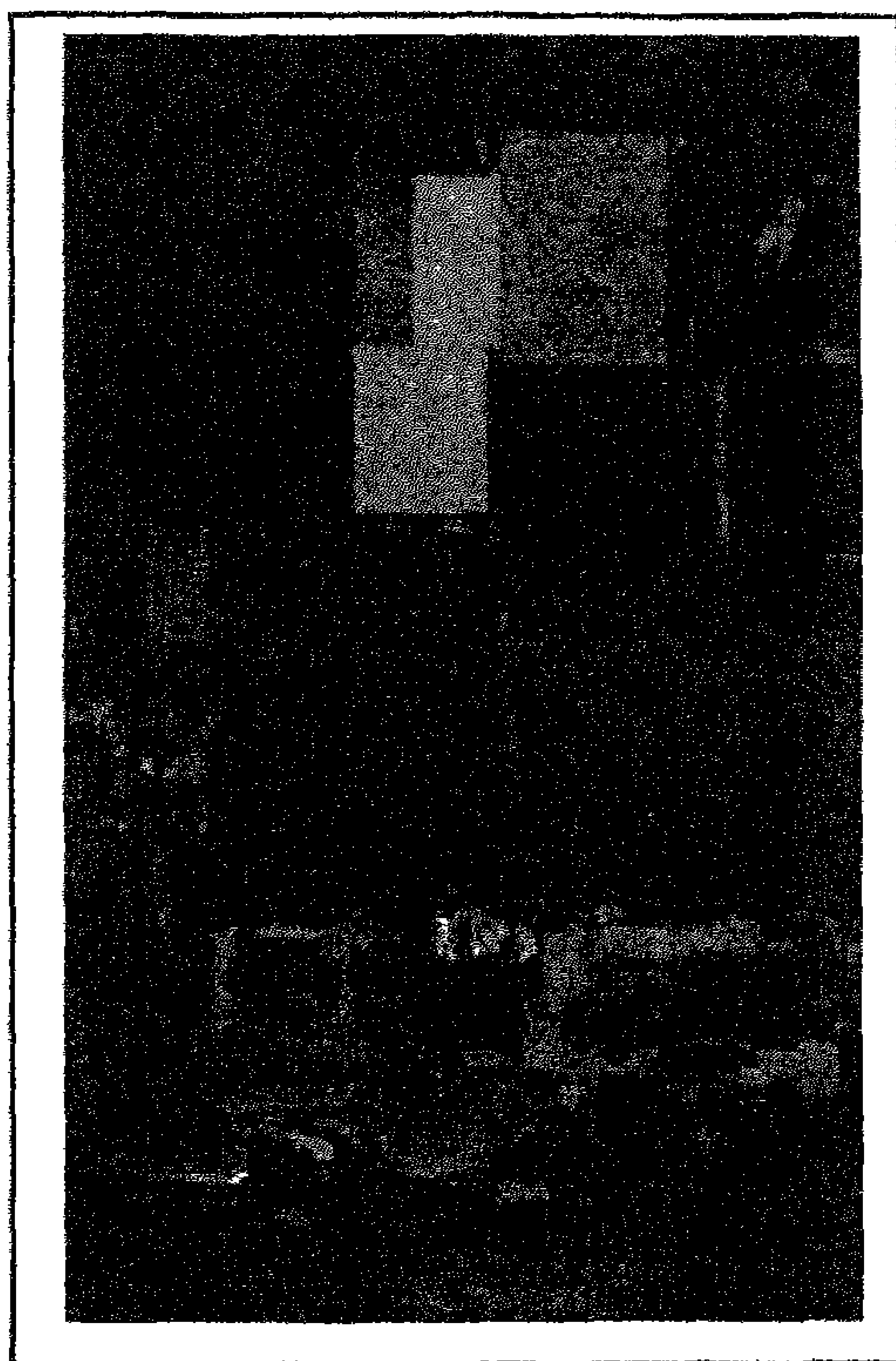
شكل 93



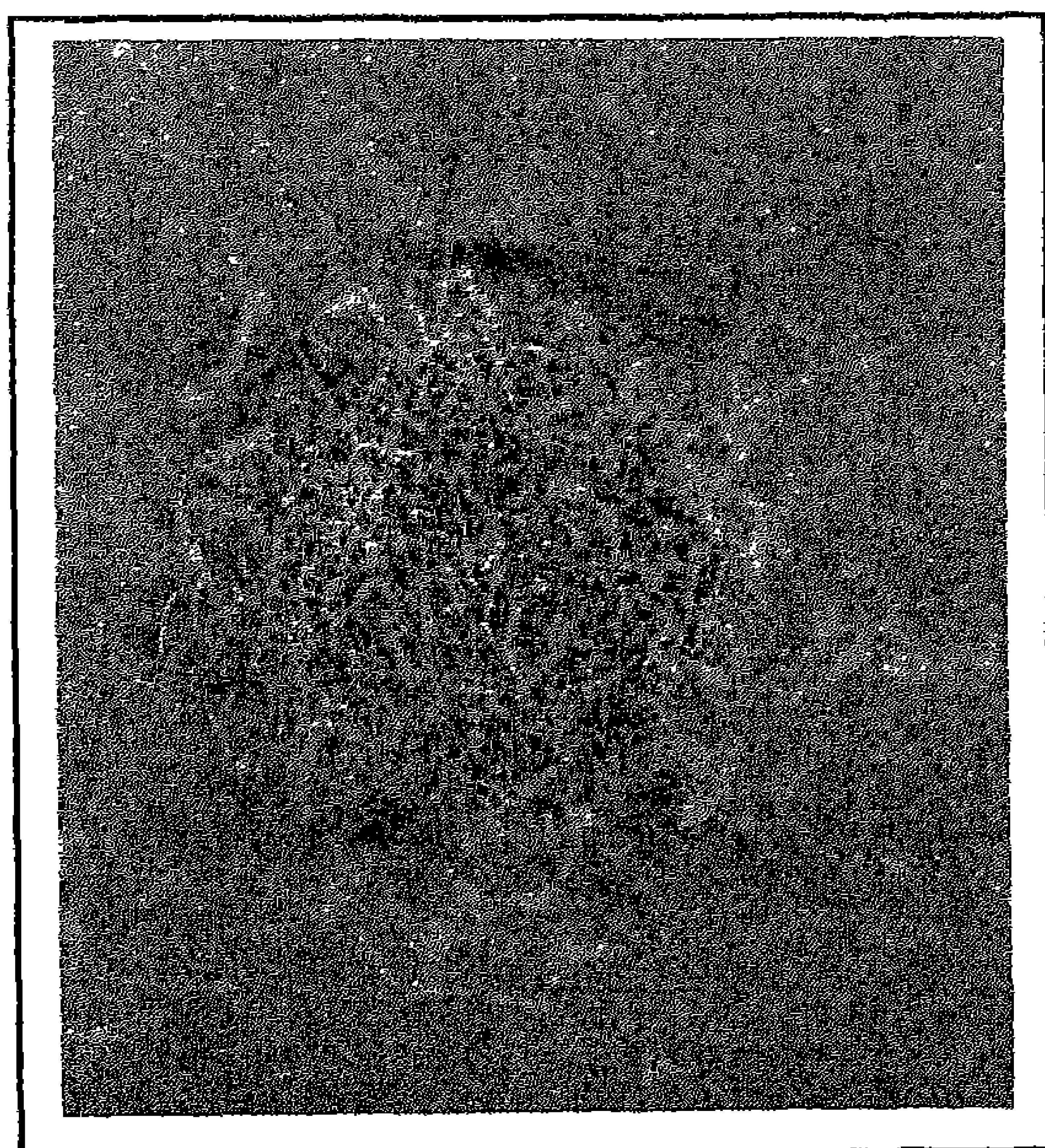
شكل 94



شكل 95



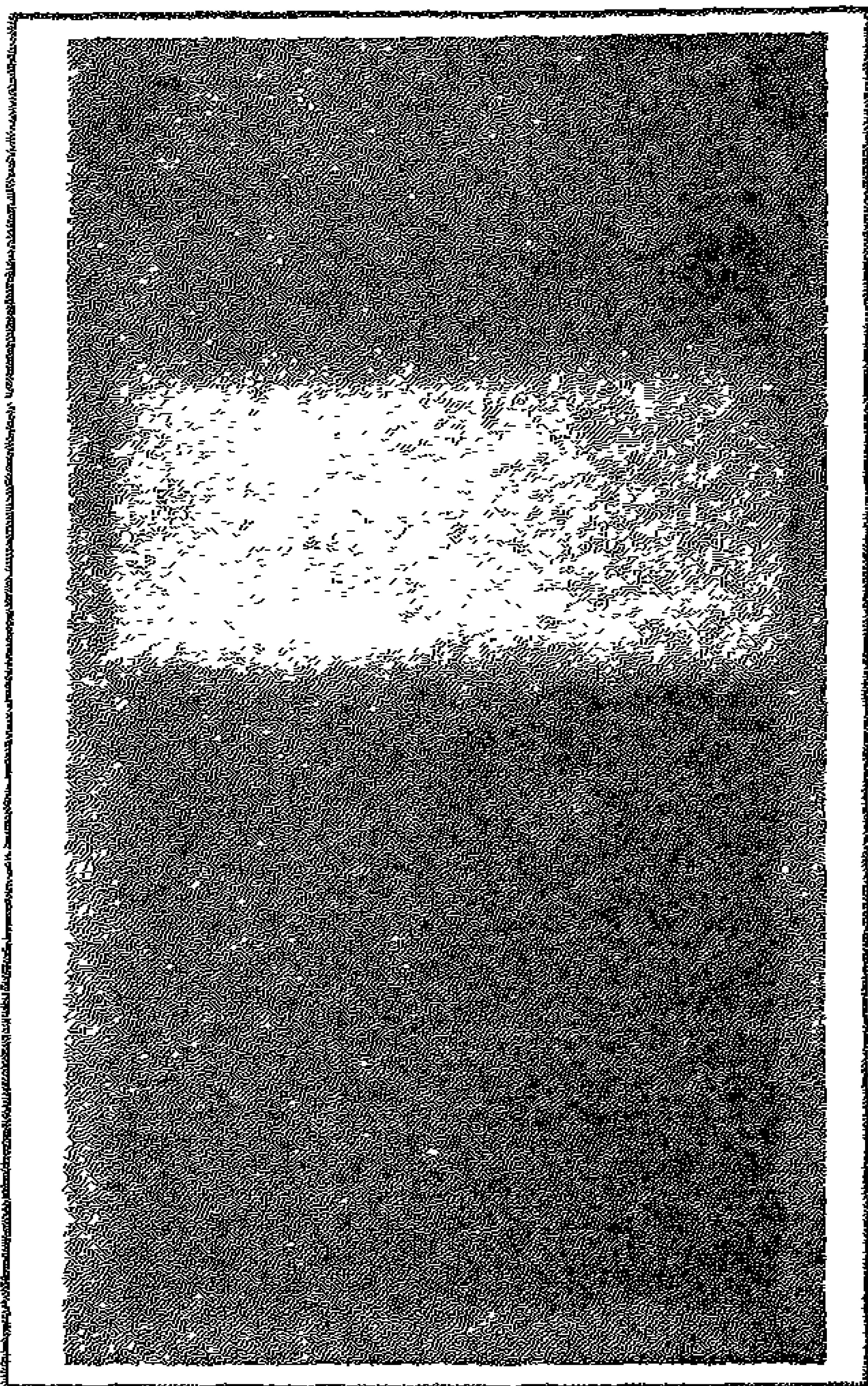
شكل 96



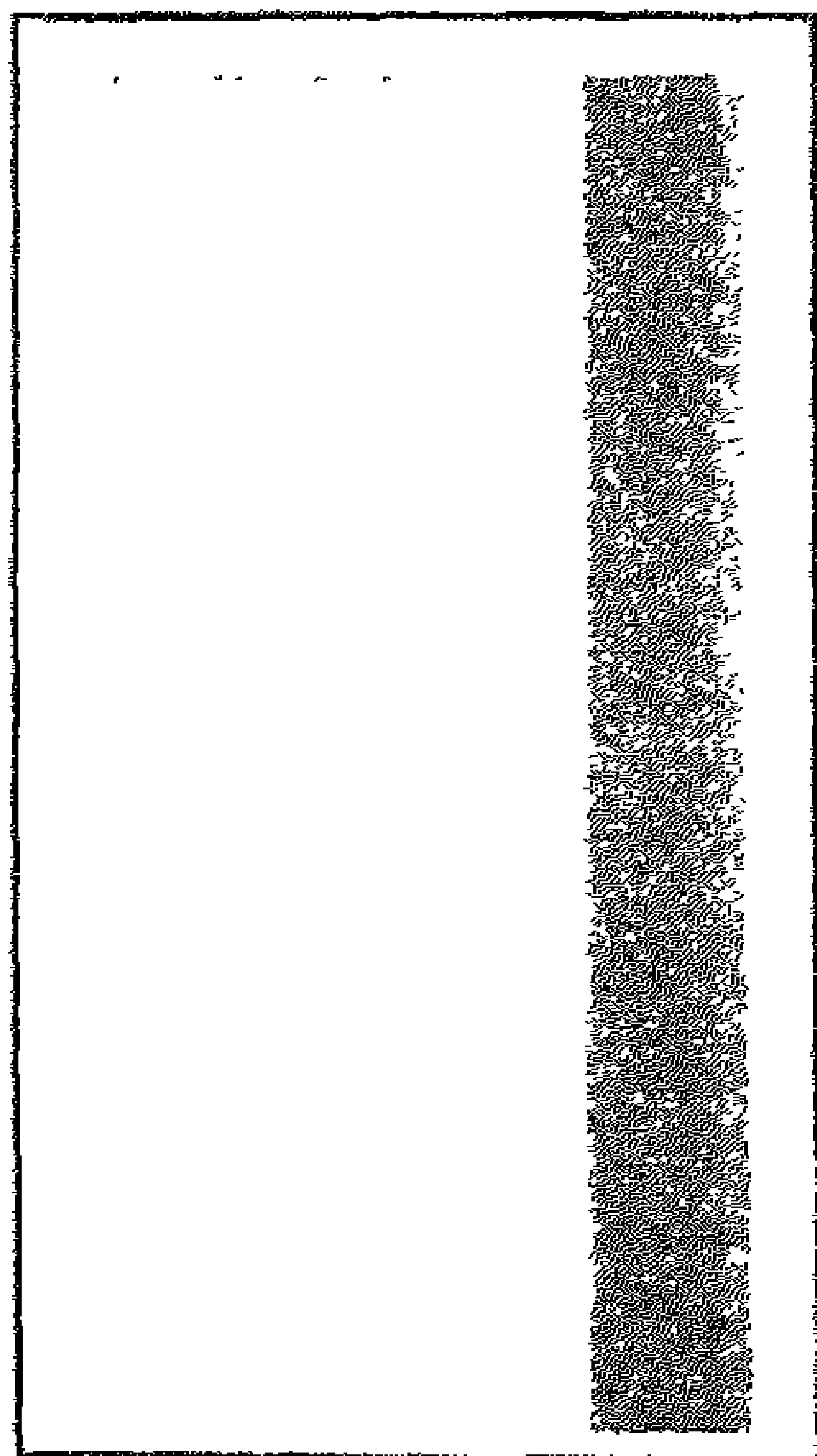
شكل 97



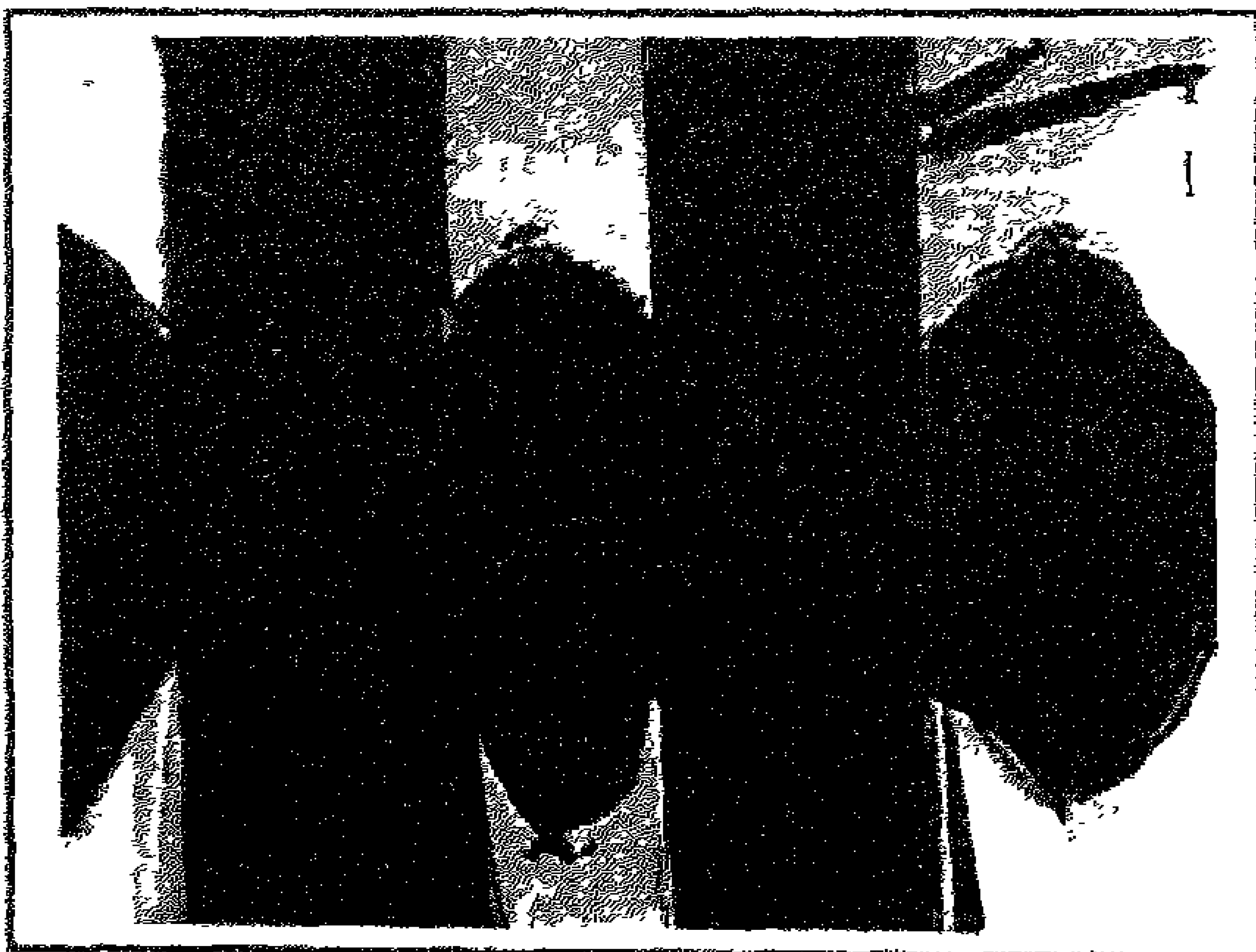
شكل 98



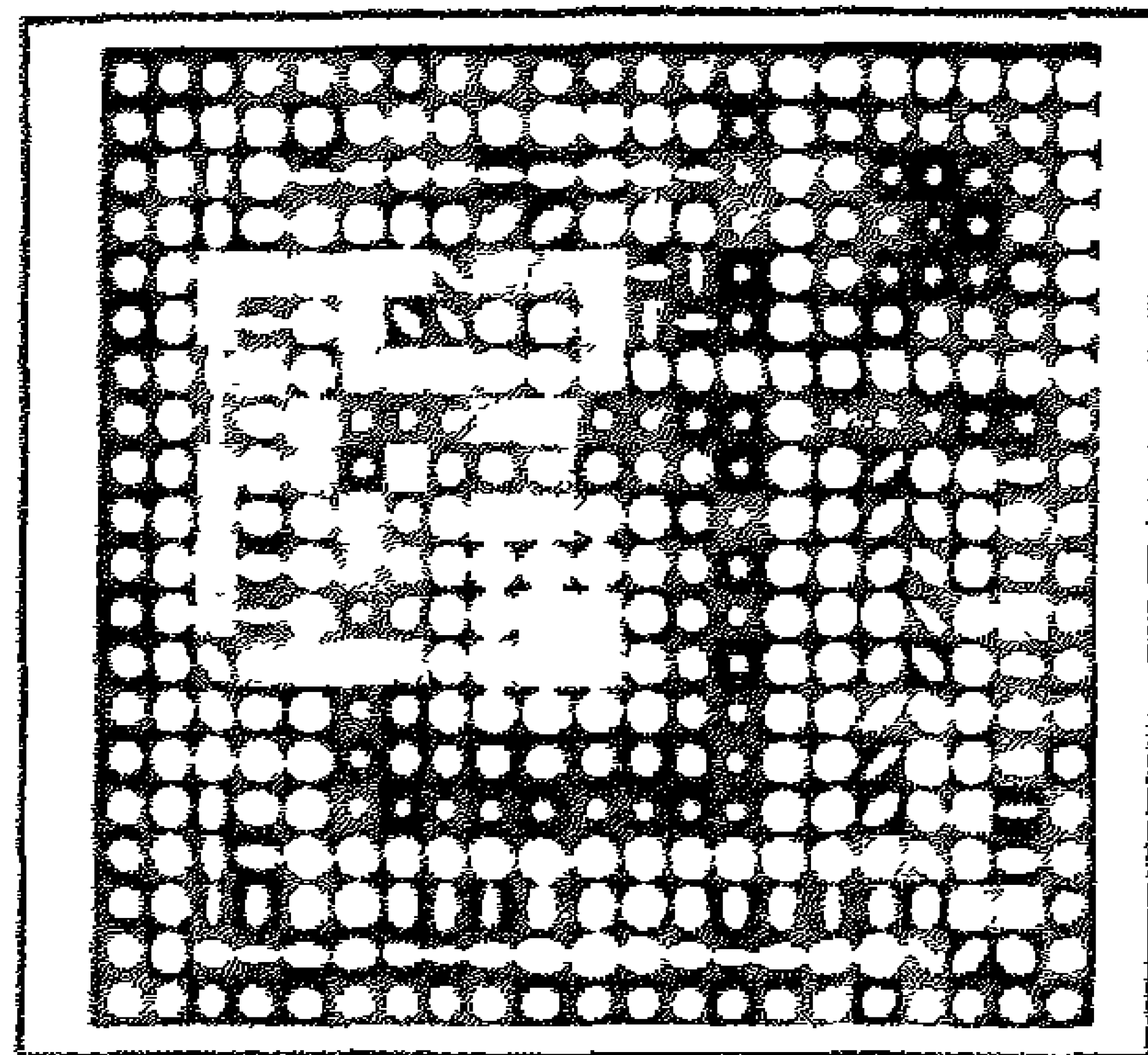
شكل 99



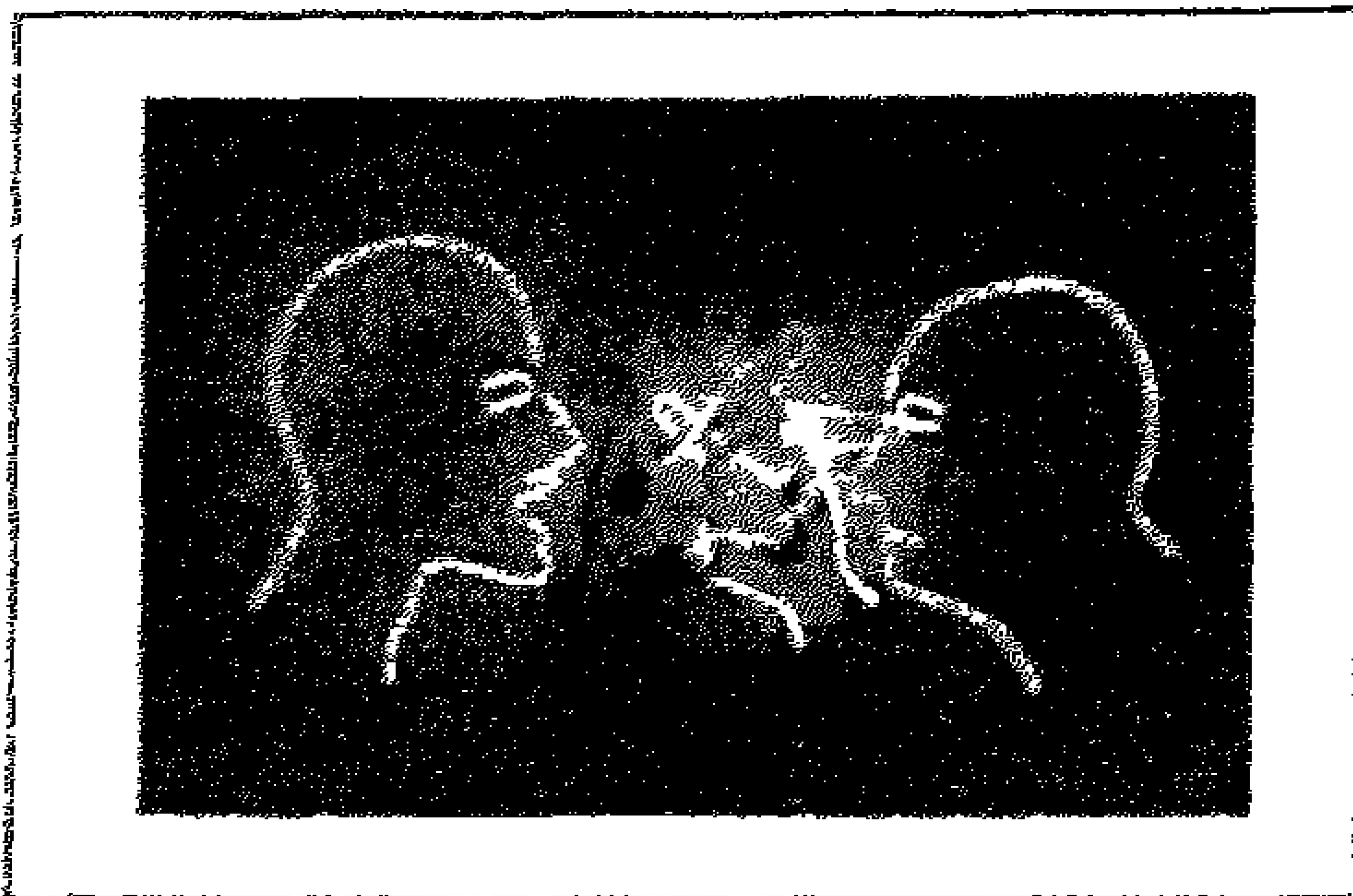
شكل 100



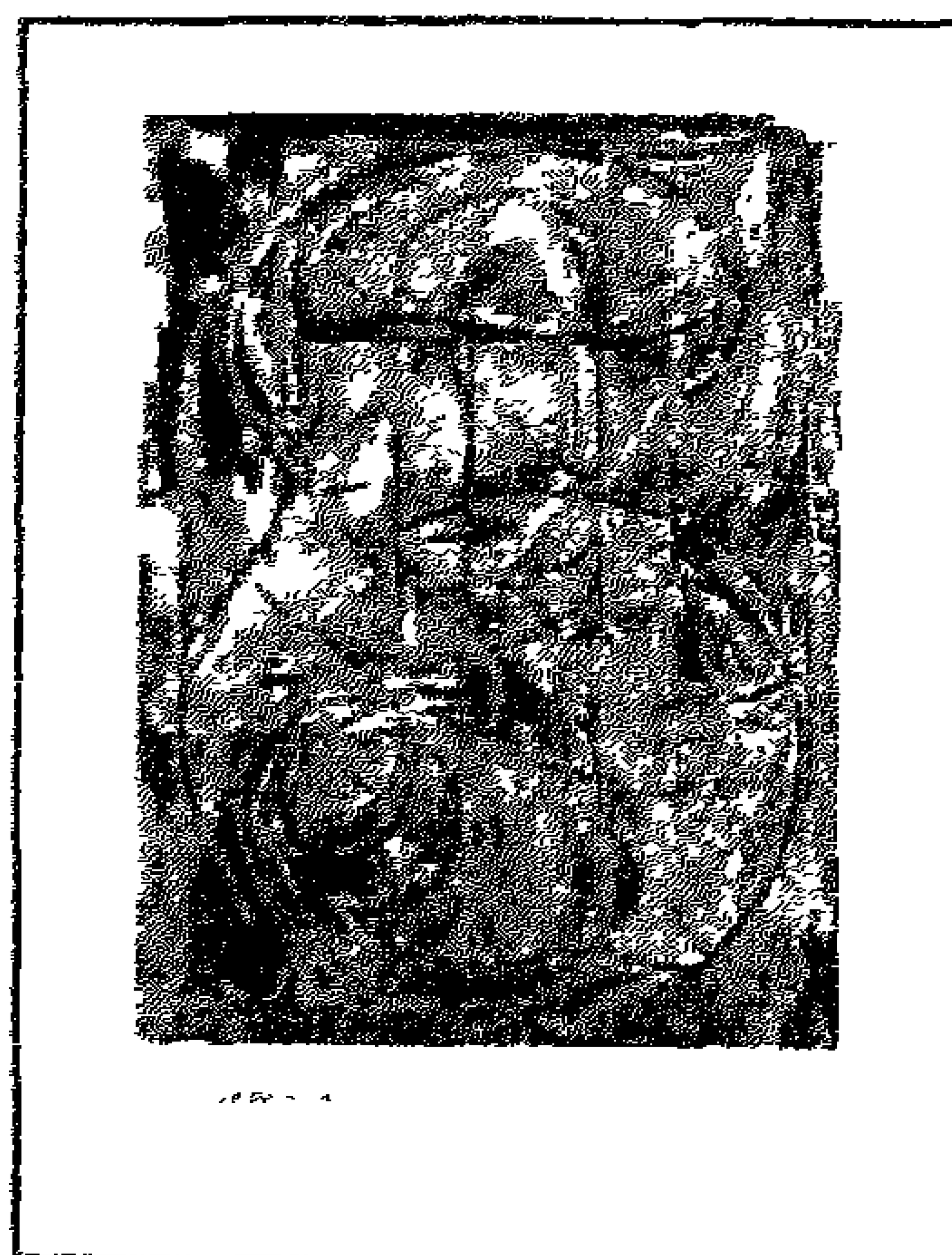
شكل 101



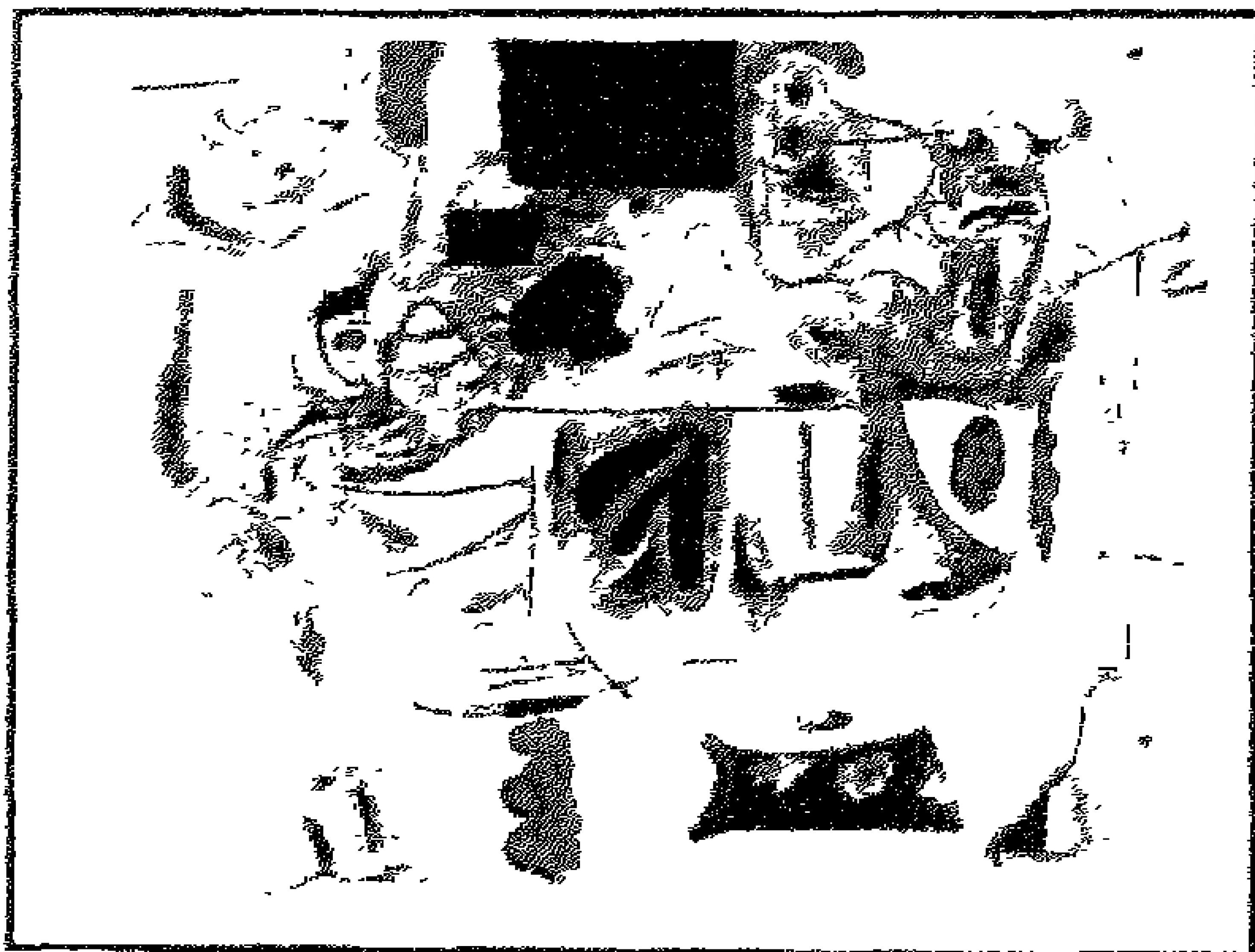
شكل 108



شكل 109



شكل 110



شكل 111



شكل 112



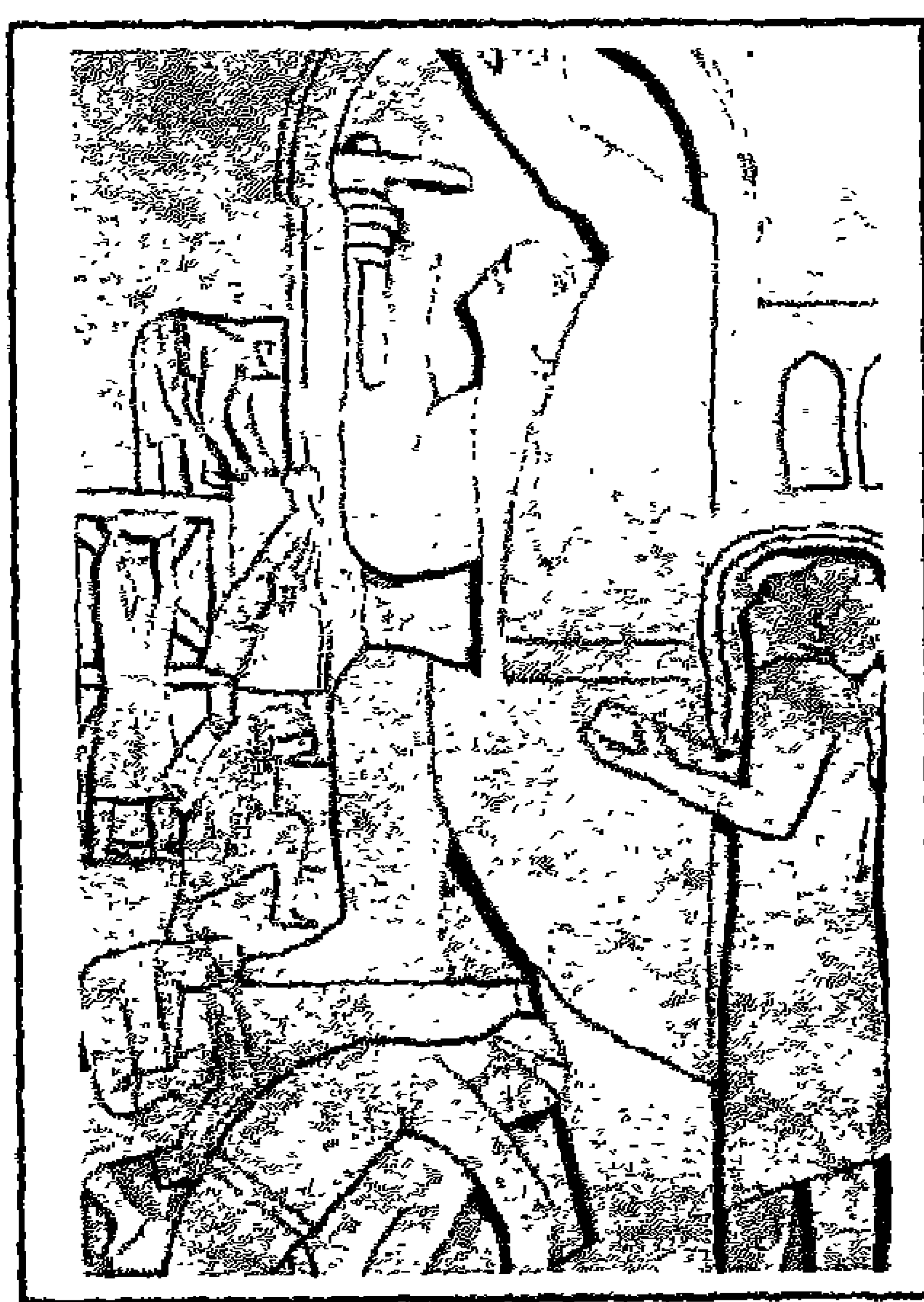
شكل 113



شكل 114



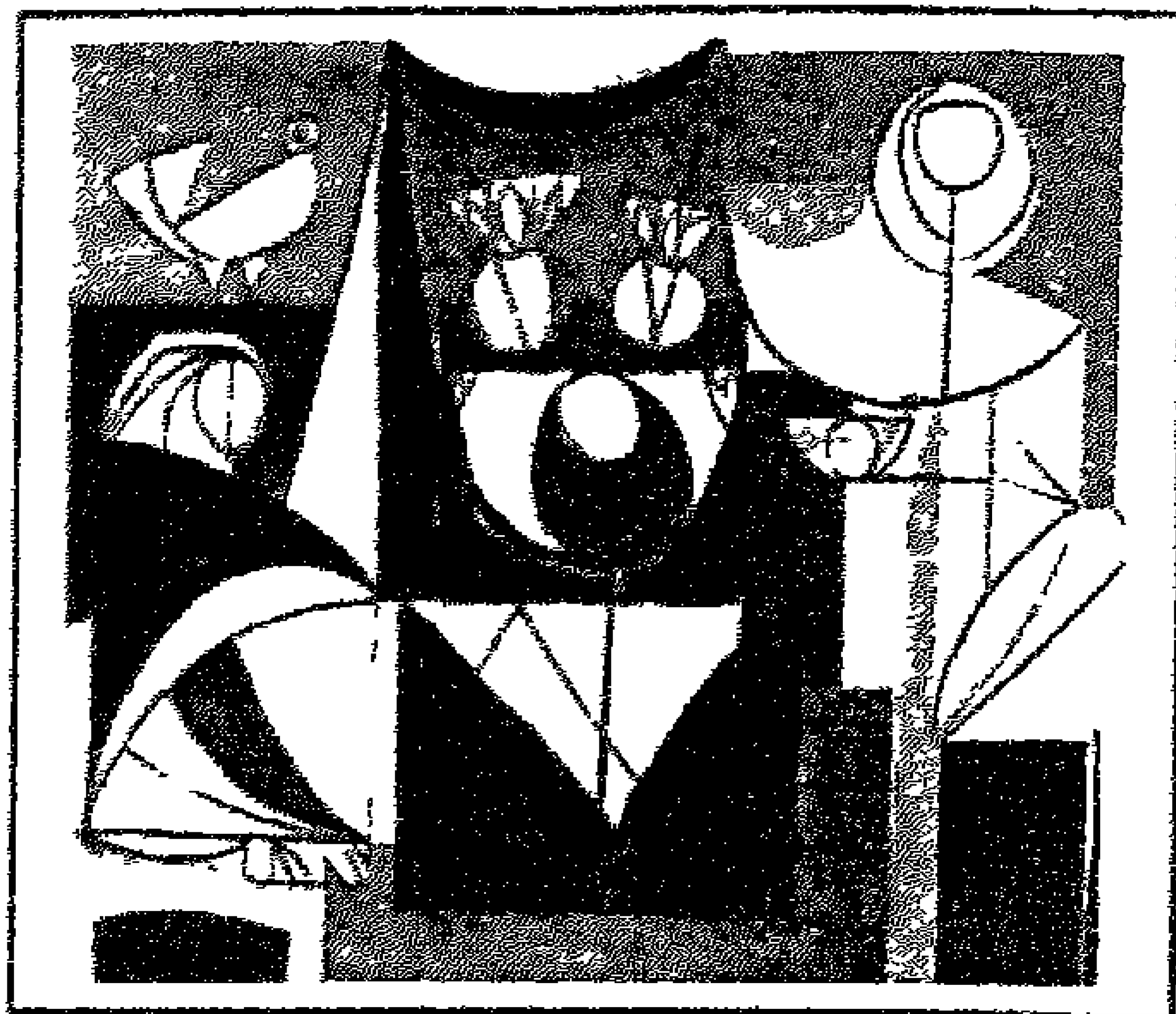
شكل 115



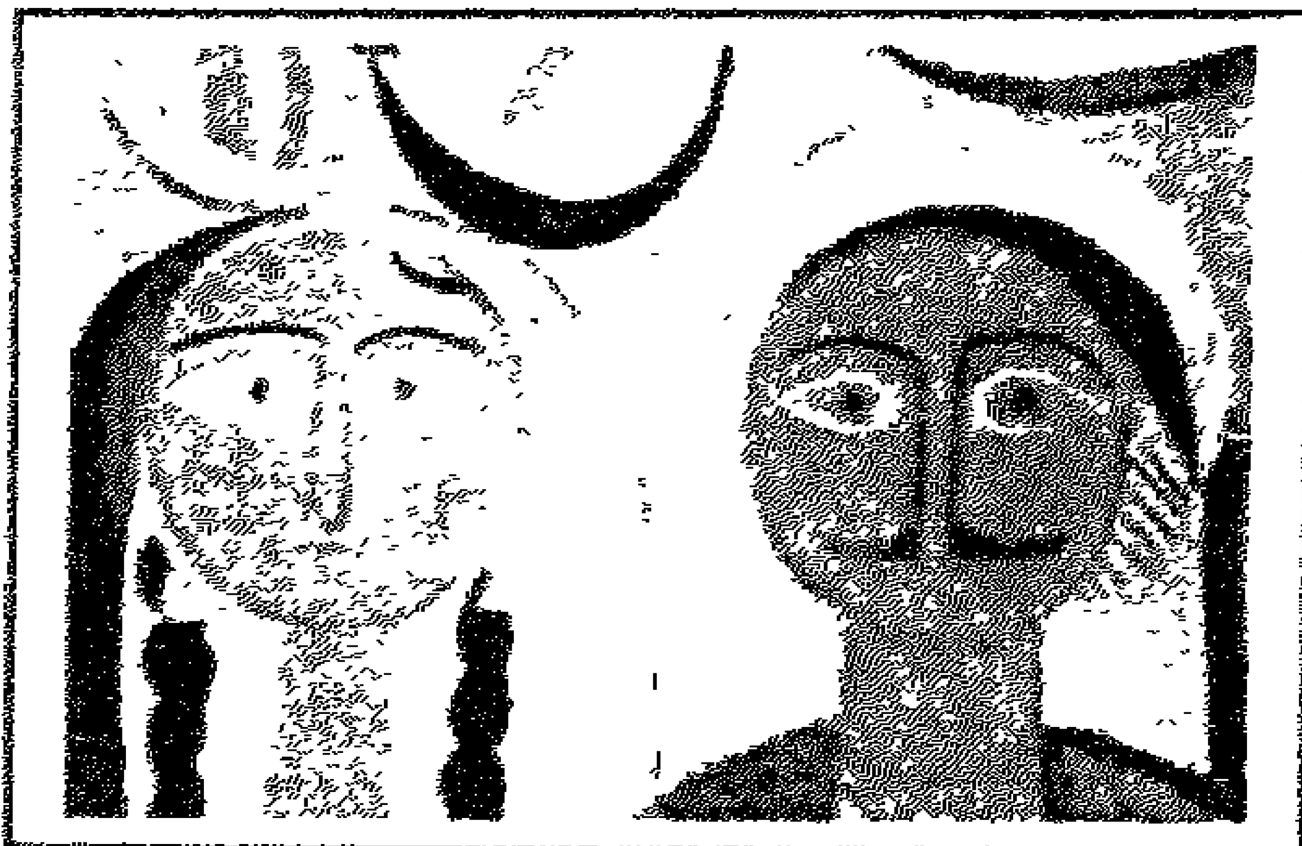
شكل 116



شكل 117



شكل 118



شكل 119



شكل 120



شكل 121



شكل 122



شكل 123



شكل 124



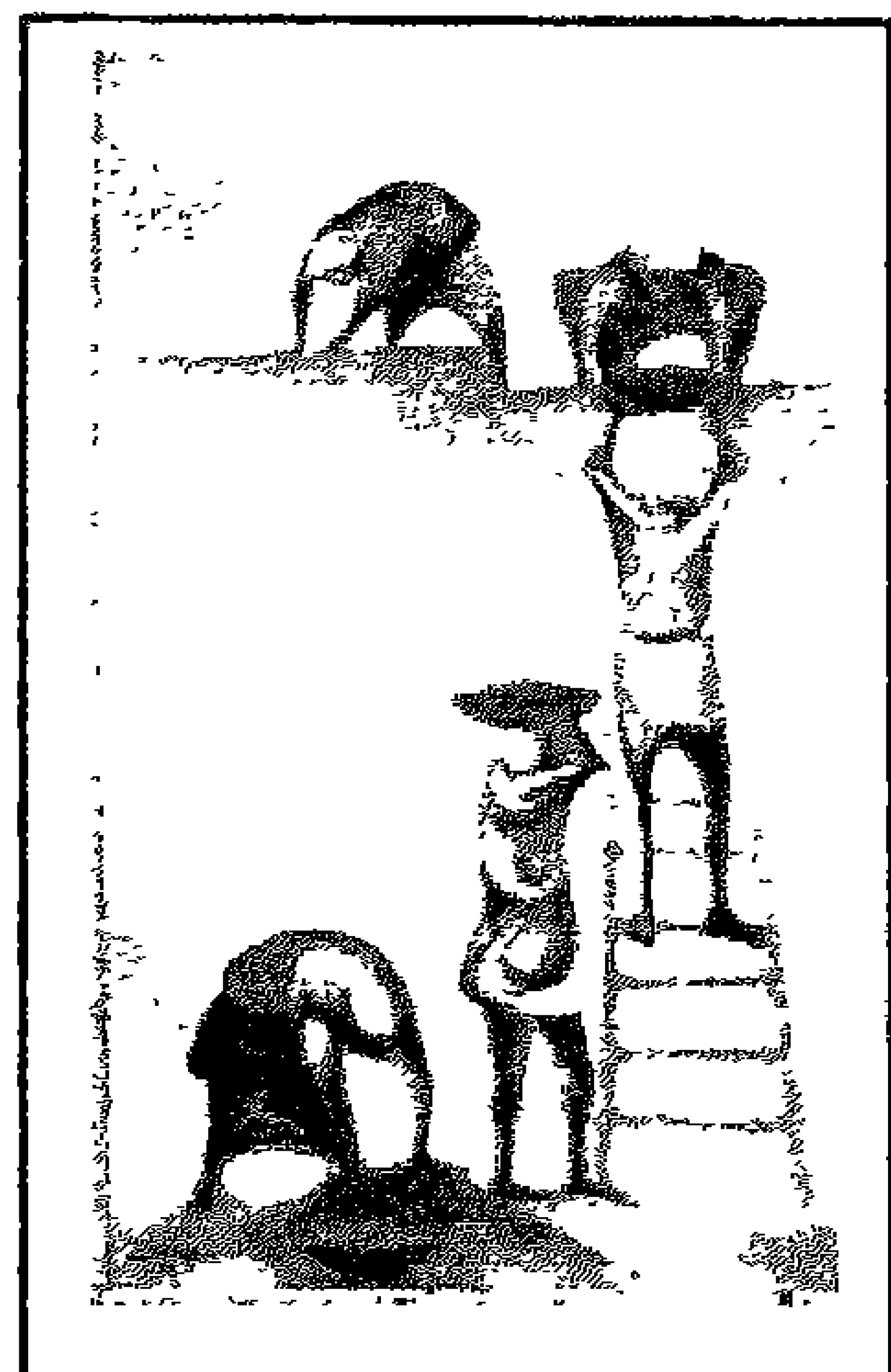
شكل 125



شكل 126



شكل 127



شكل 128



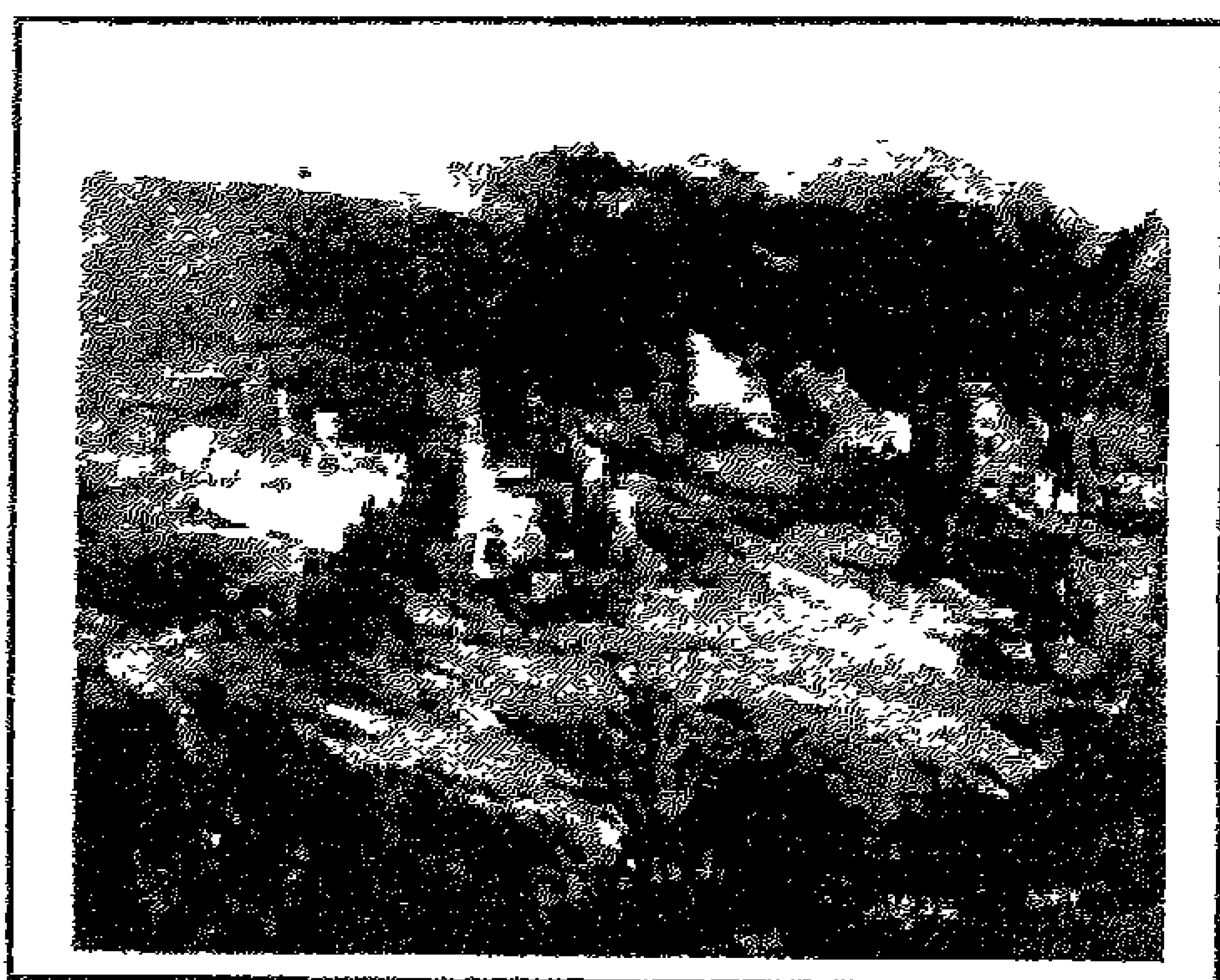
شكل 129



شكل 130



شكل 131



شكل 132



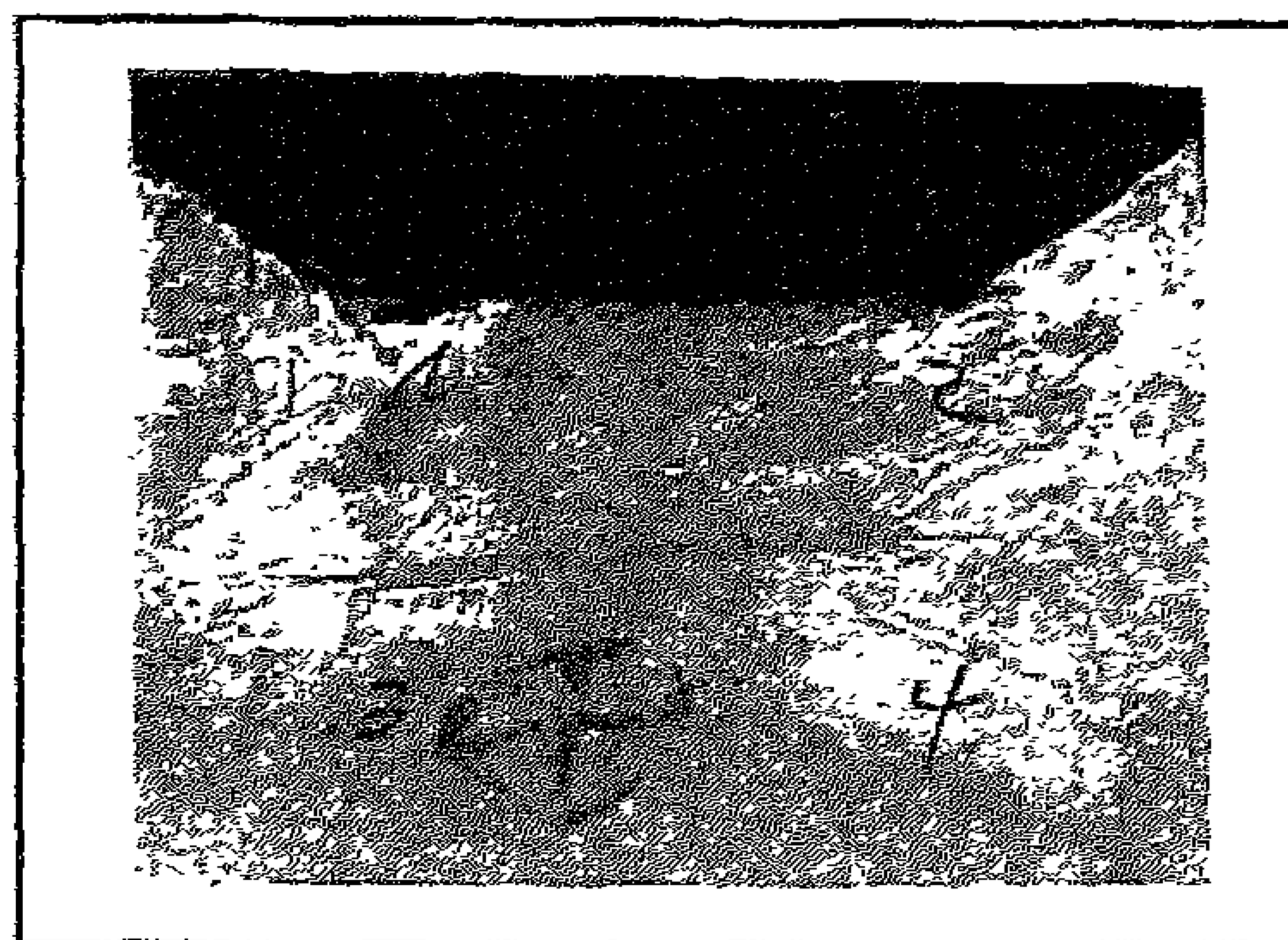
شكل 133



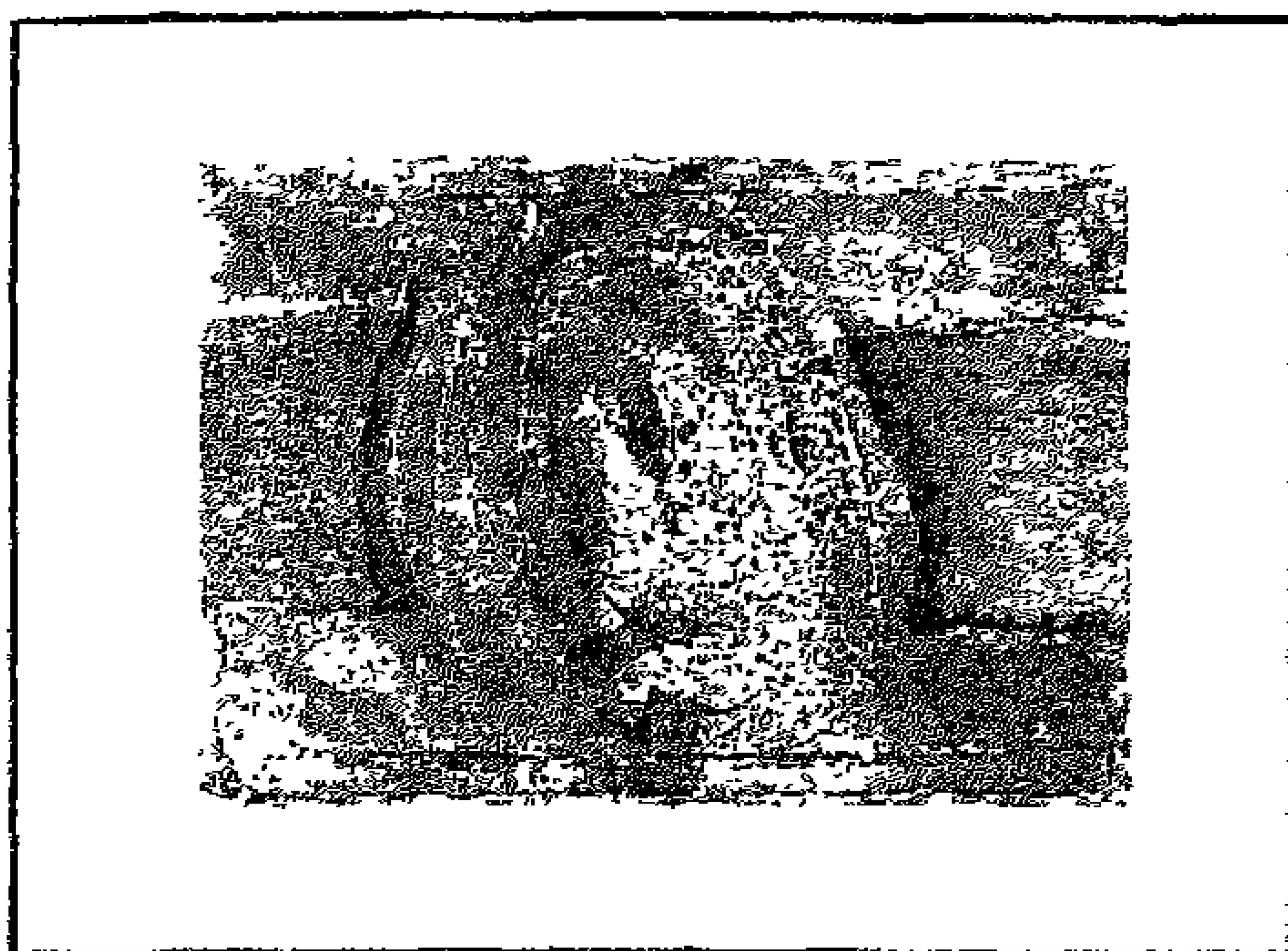
شكل 134



شكل 135



شكل 136



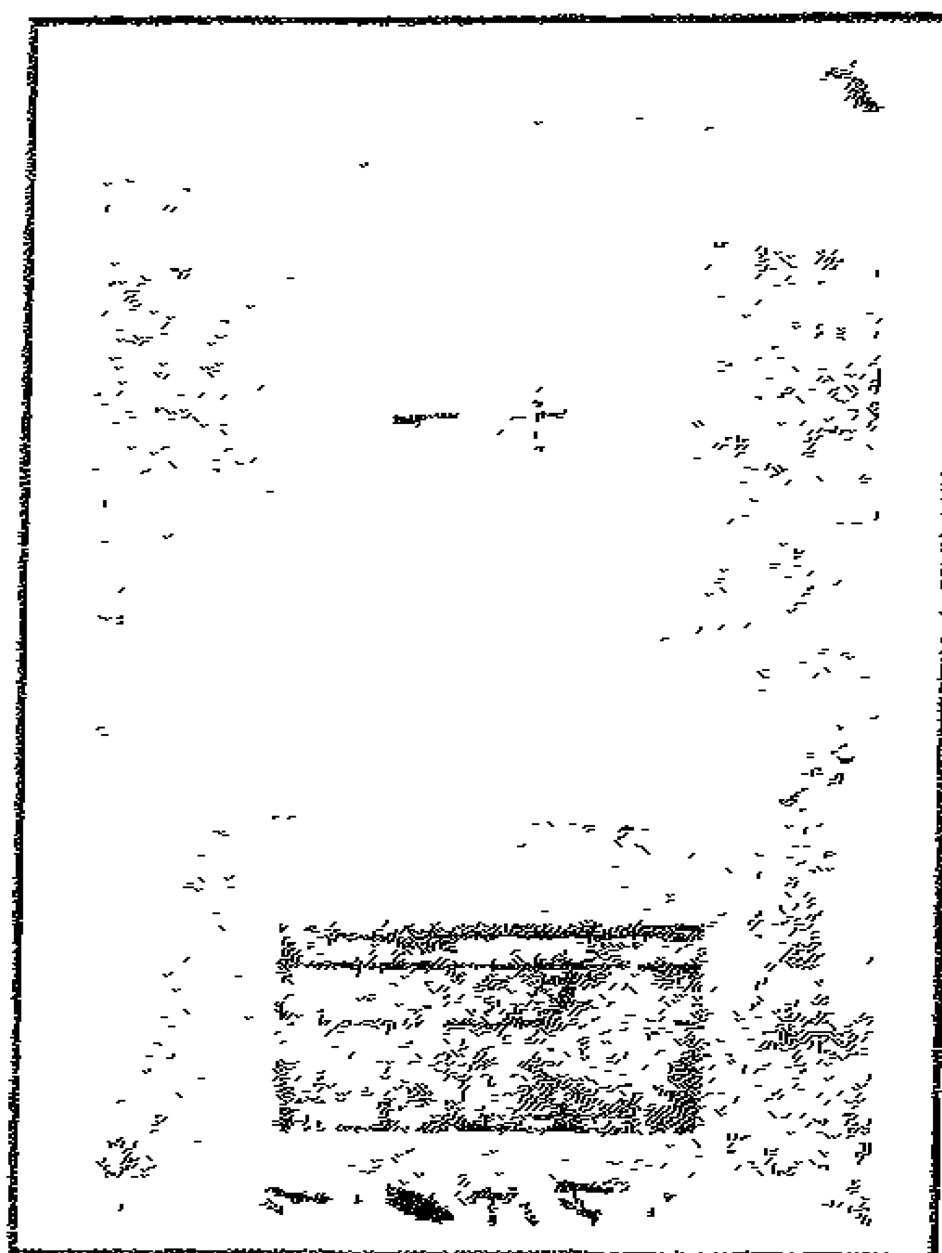
شكل 136أ



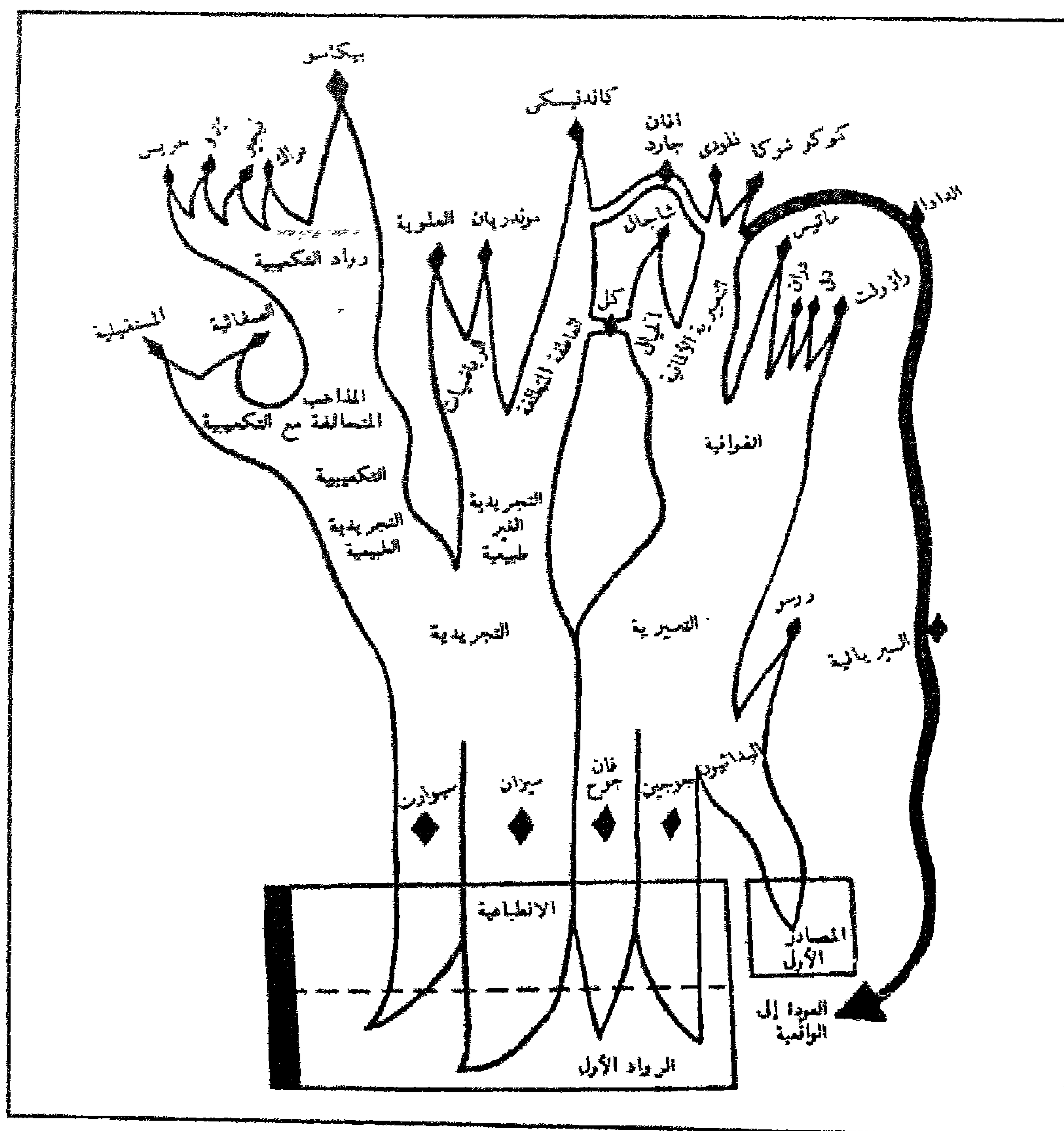
شكل 136ب



شكل 136ج

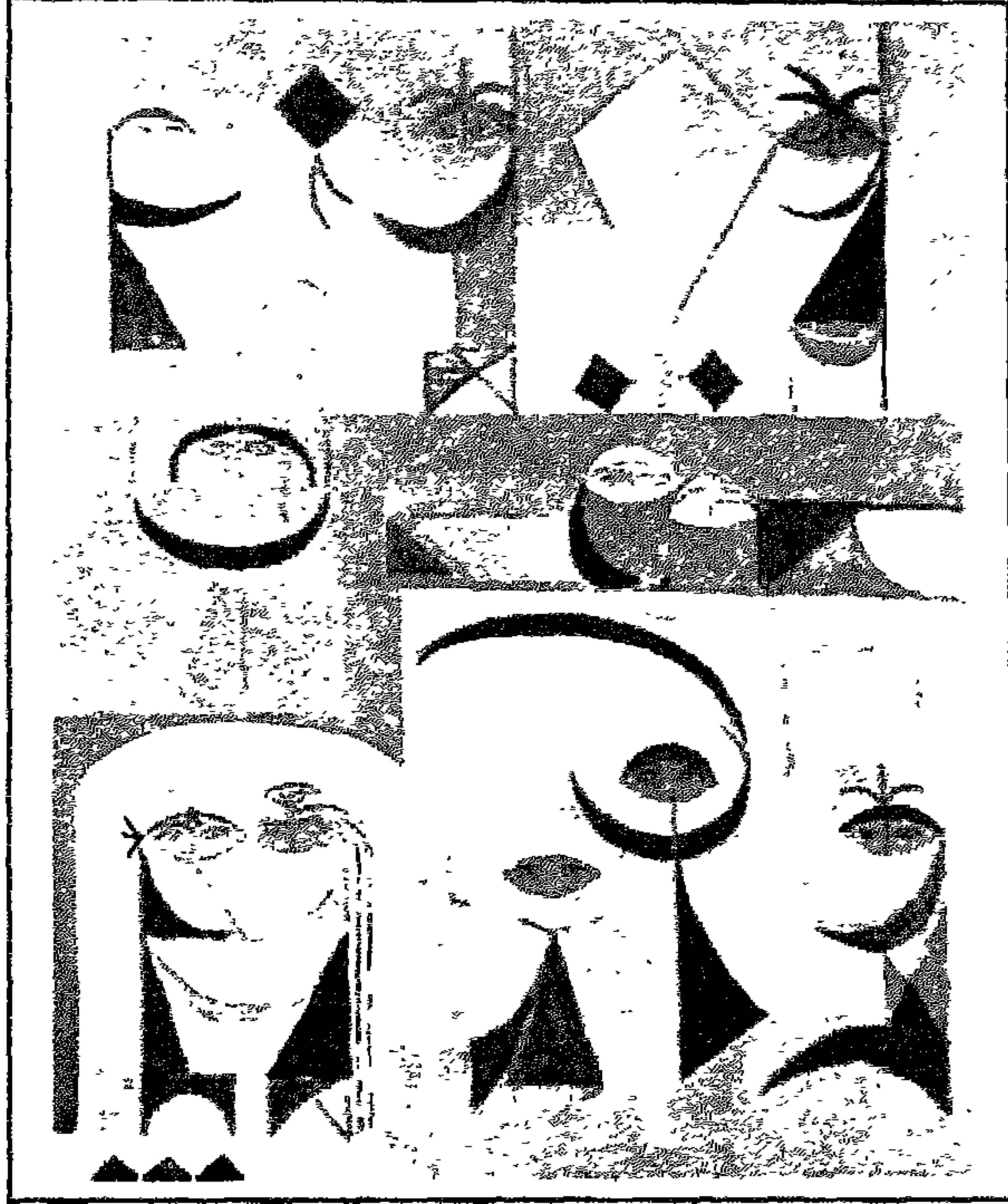


شكل 137

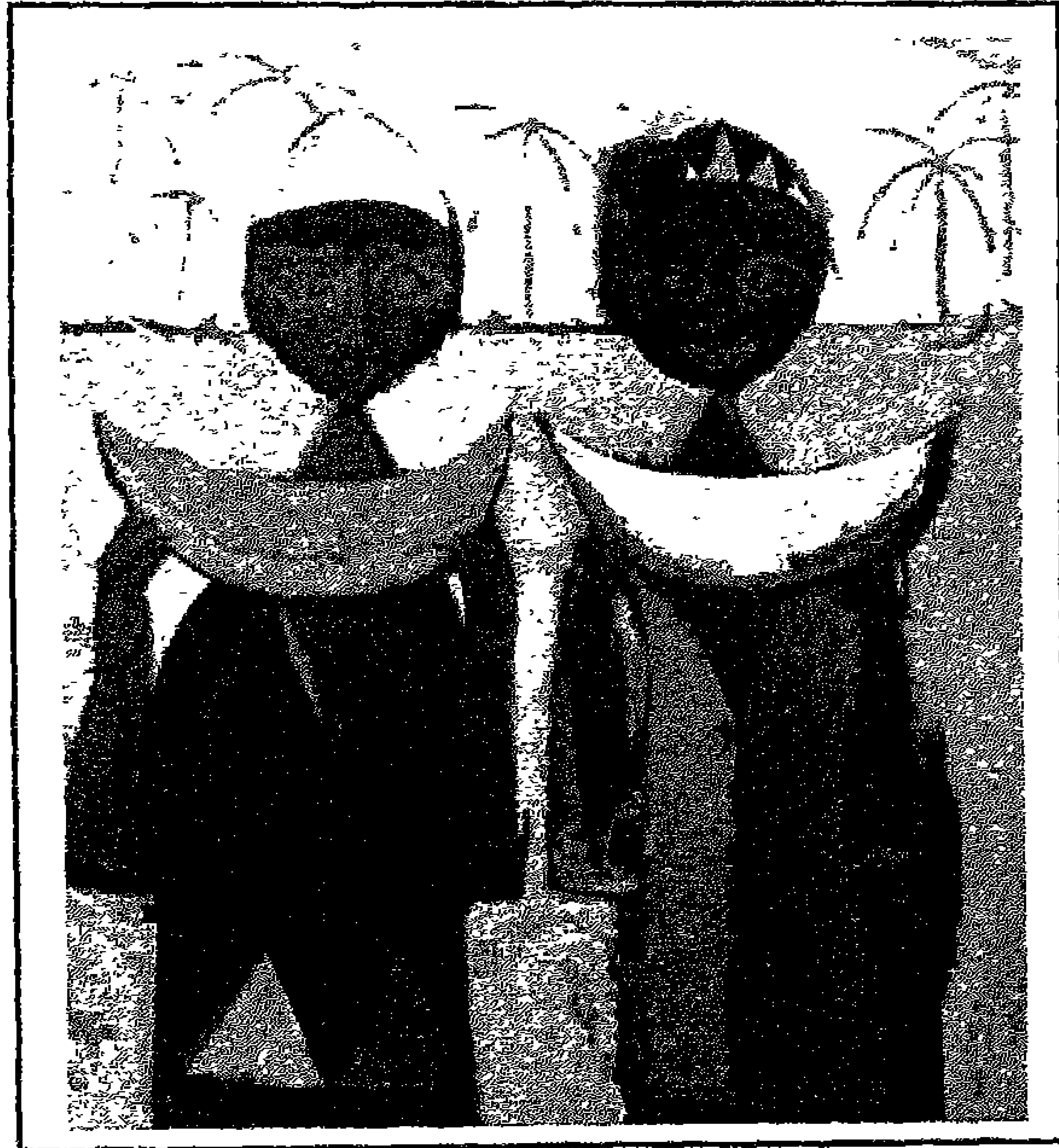


شكل 138

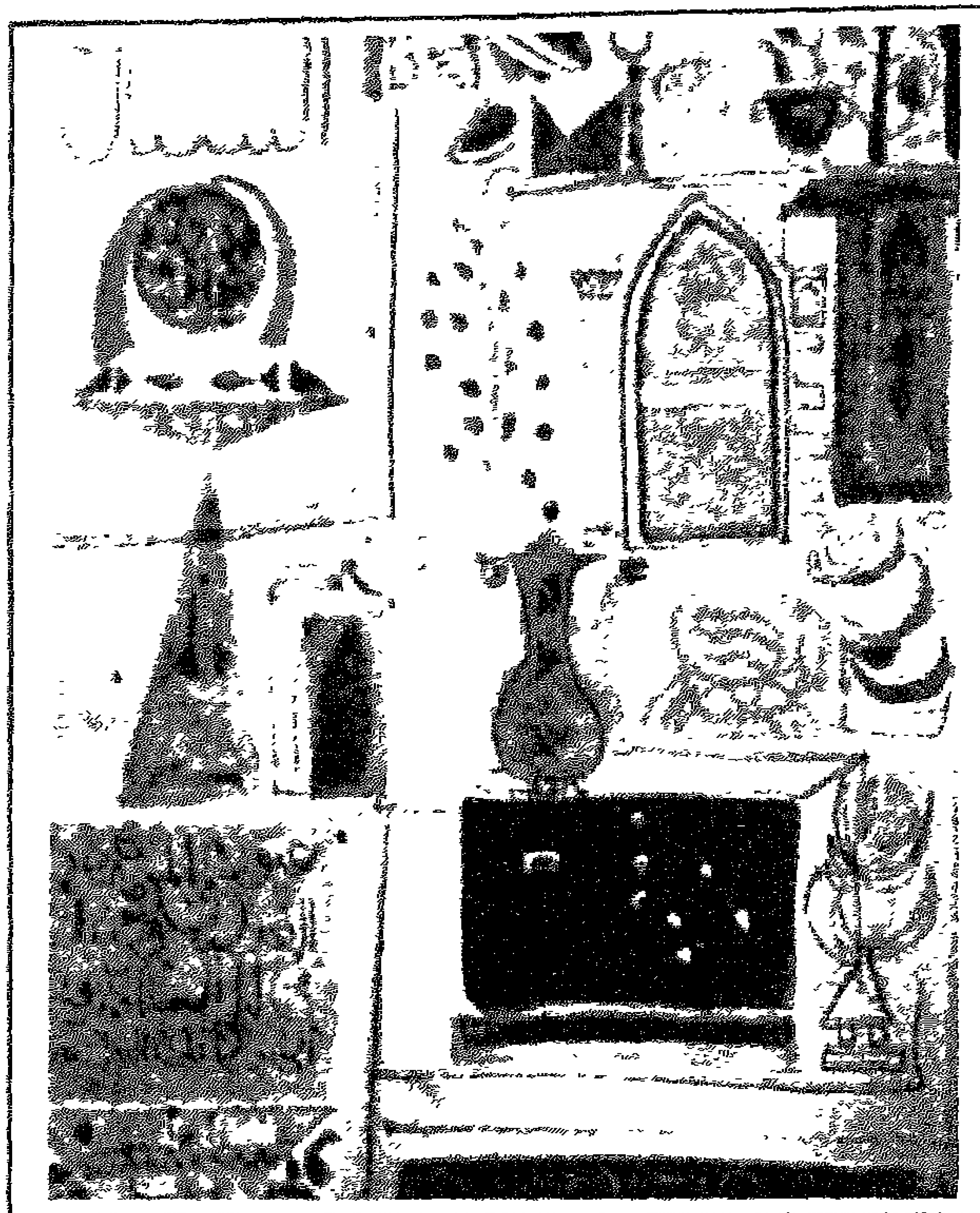
ملحق صور العينات



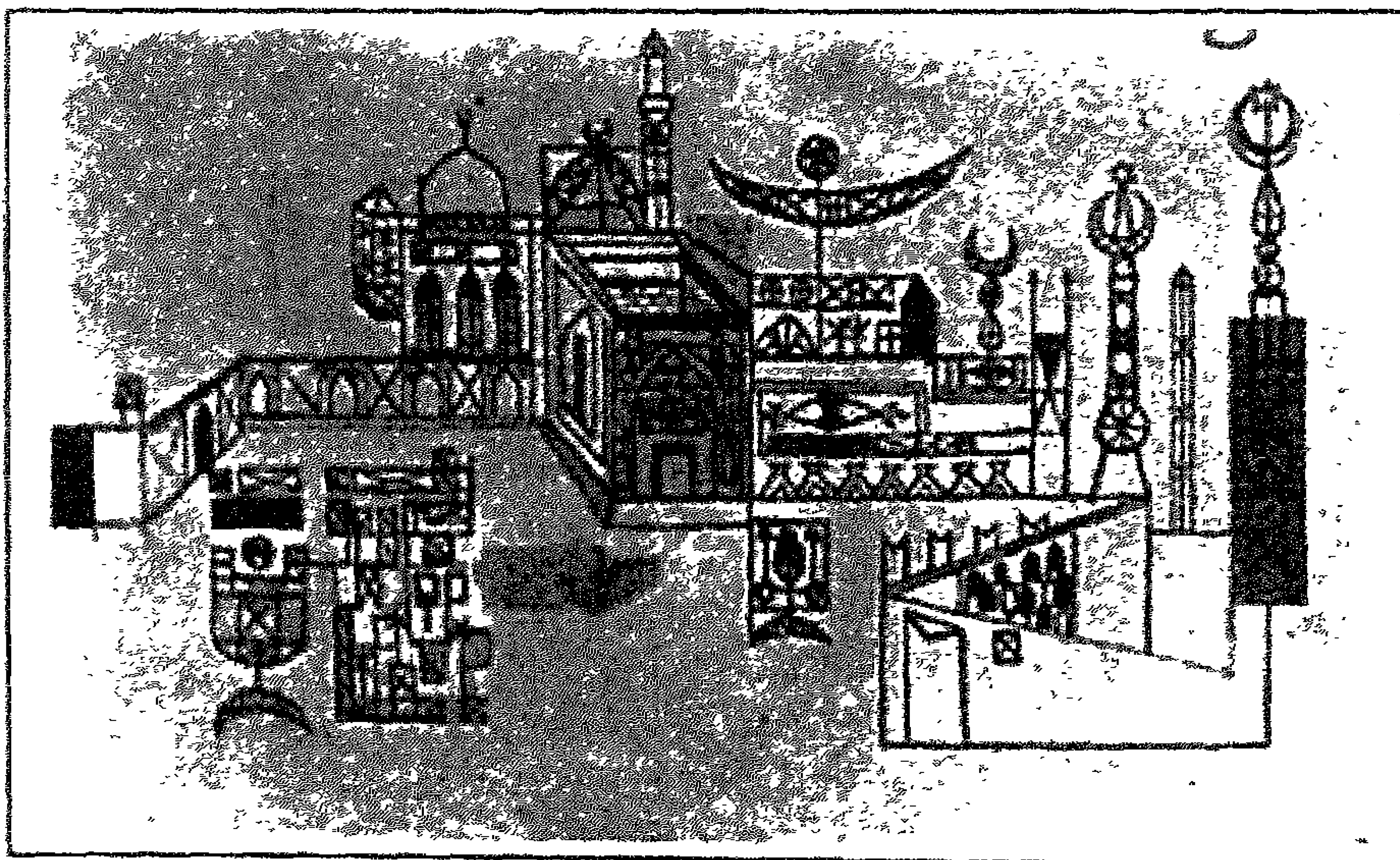
عينة 1



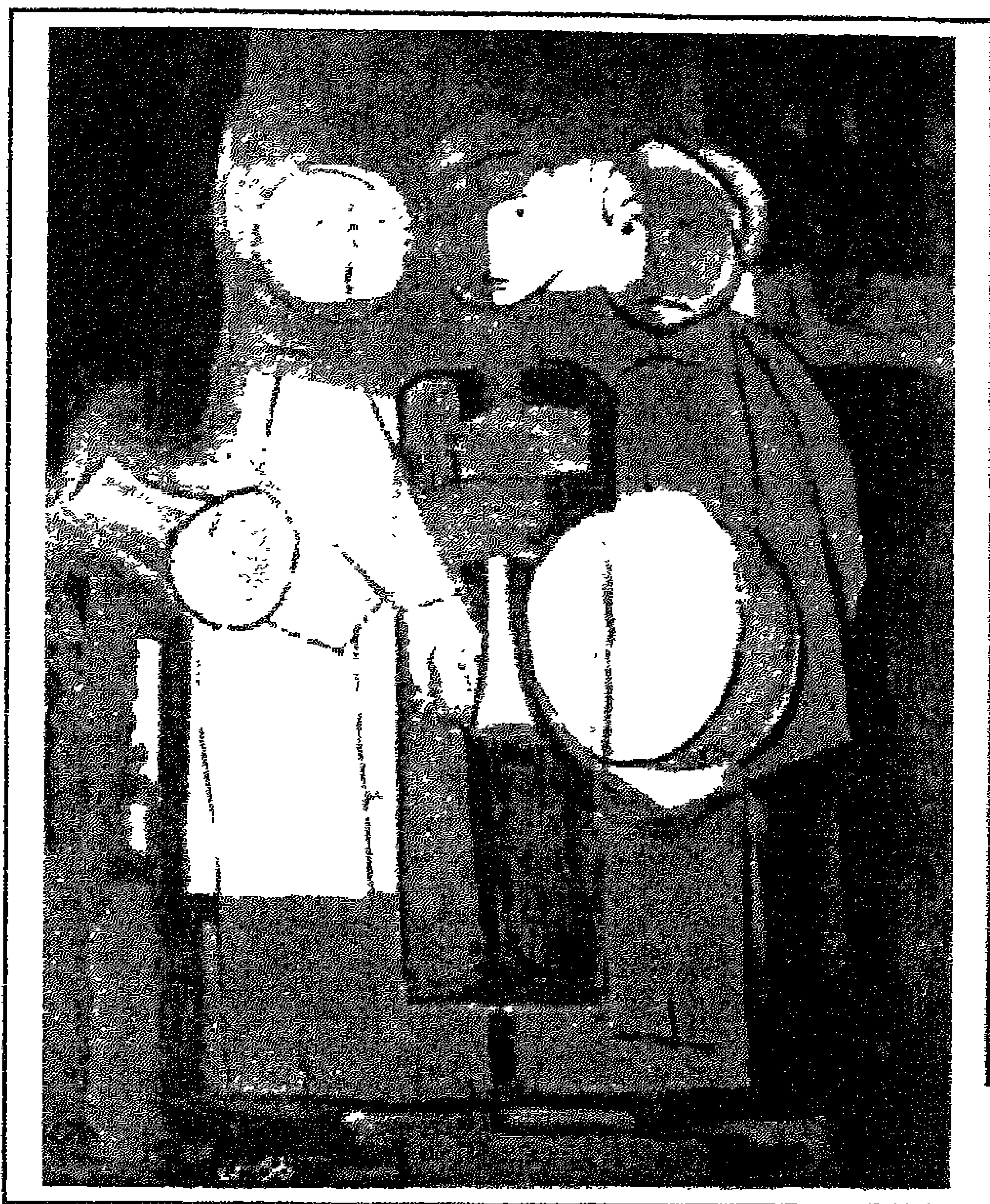
عينة 2



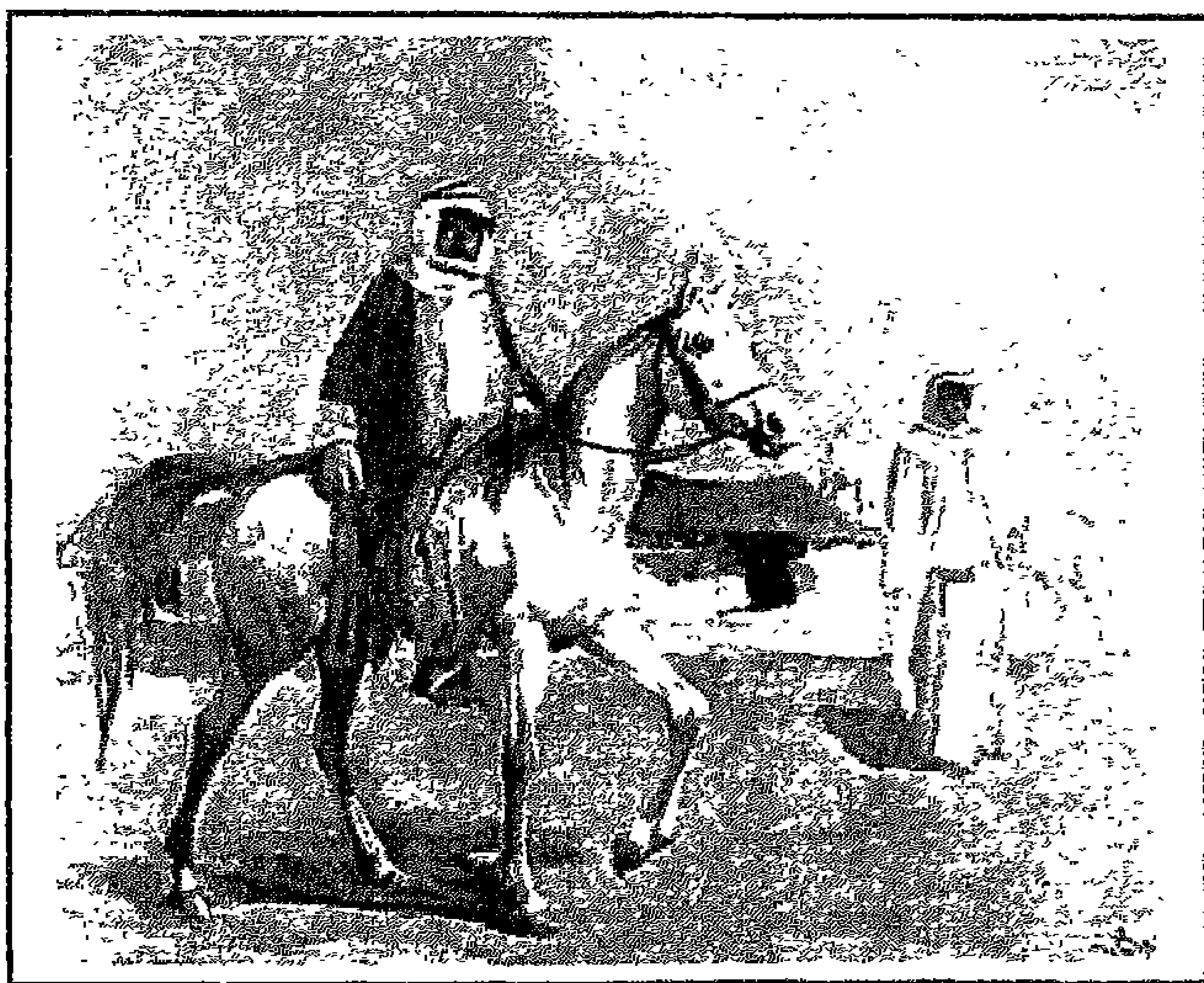
عينة 3



عينة 4



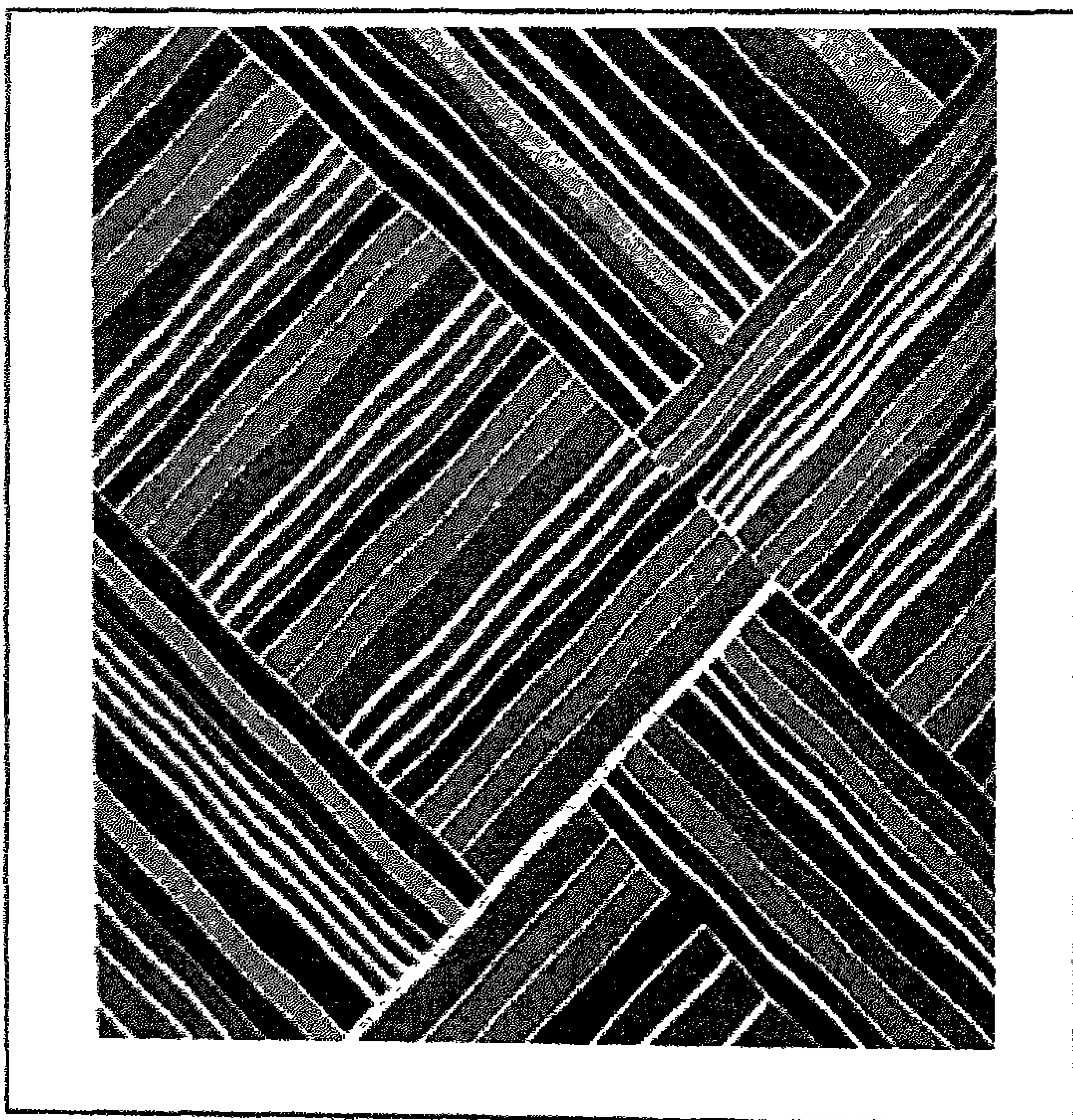
عينة 5



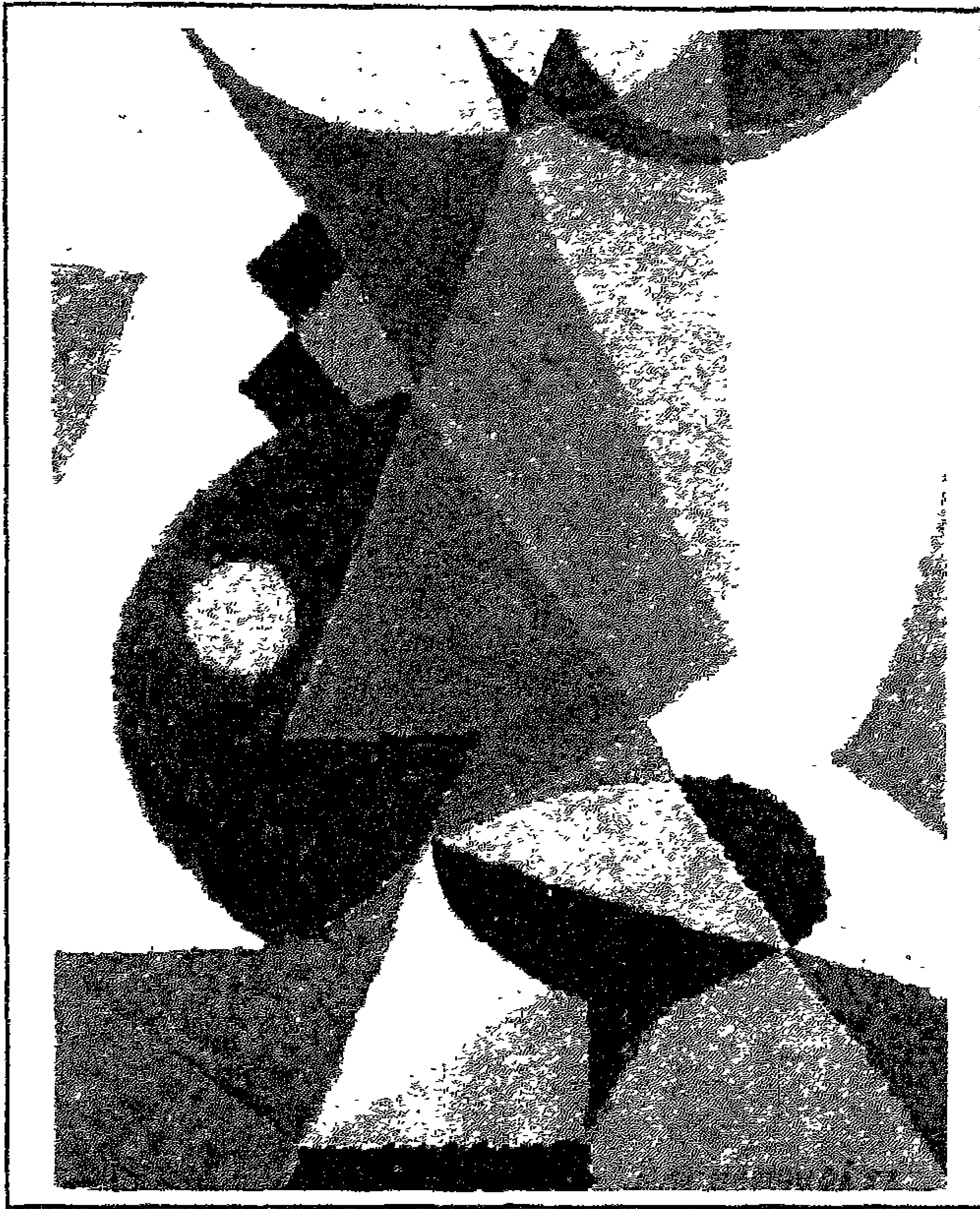
عينة 6



عينة 7



عينة 8



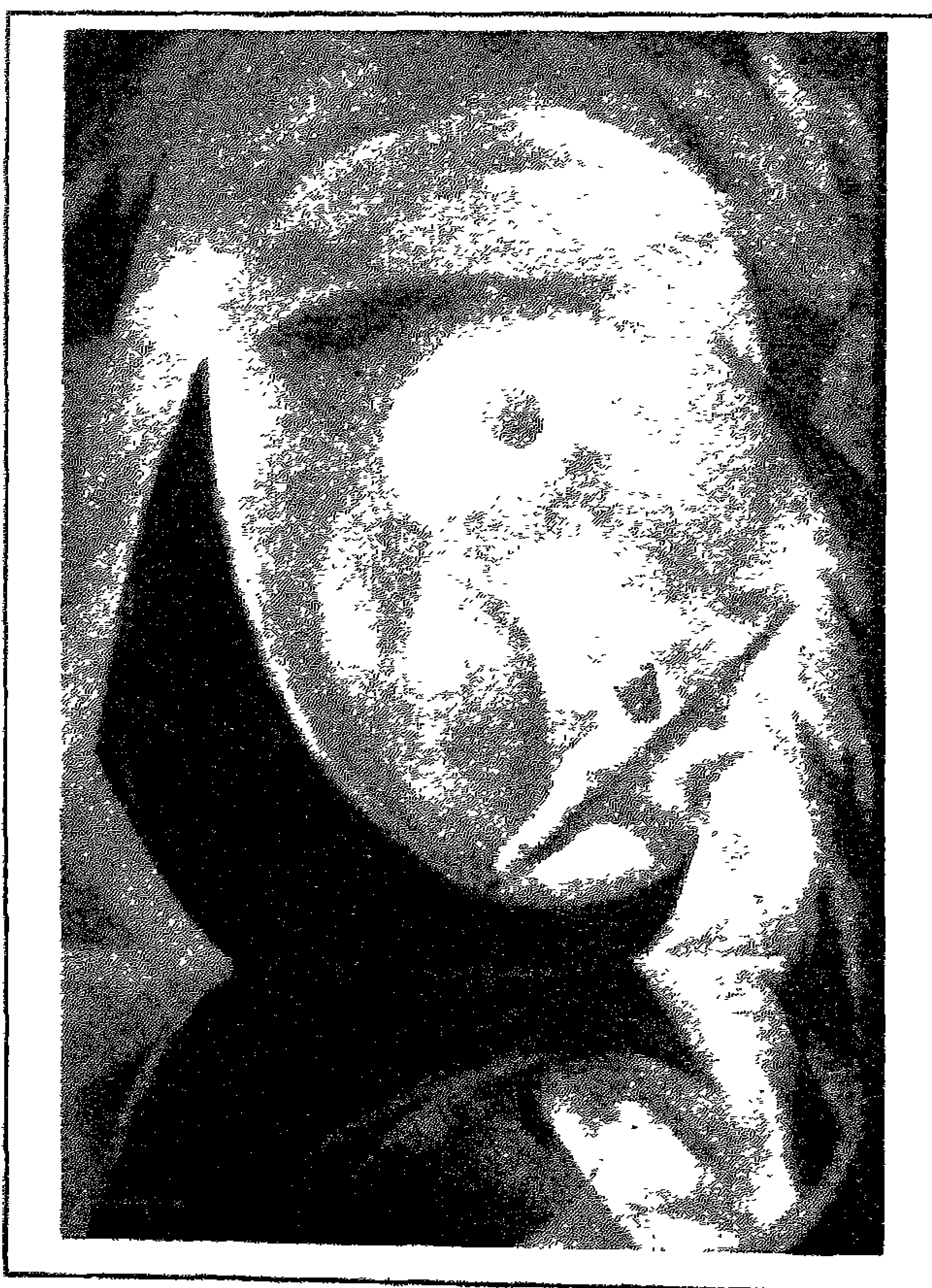
عينة 9



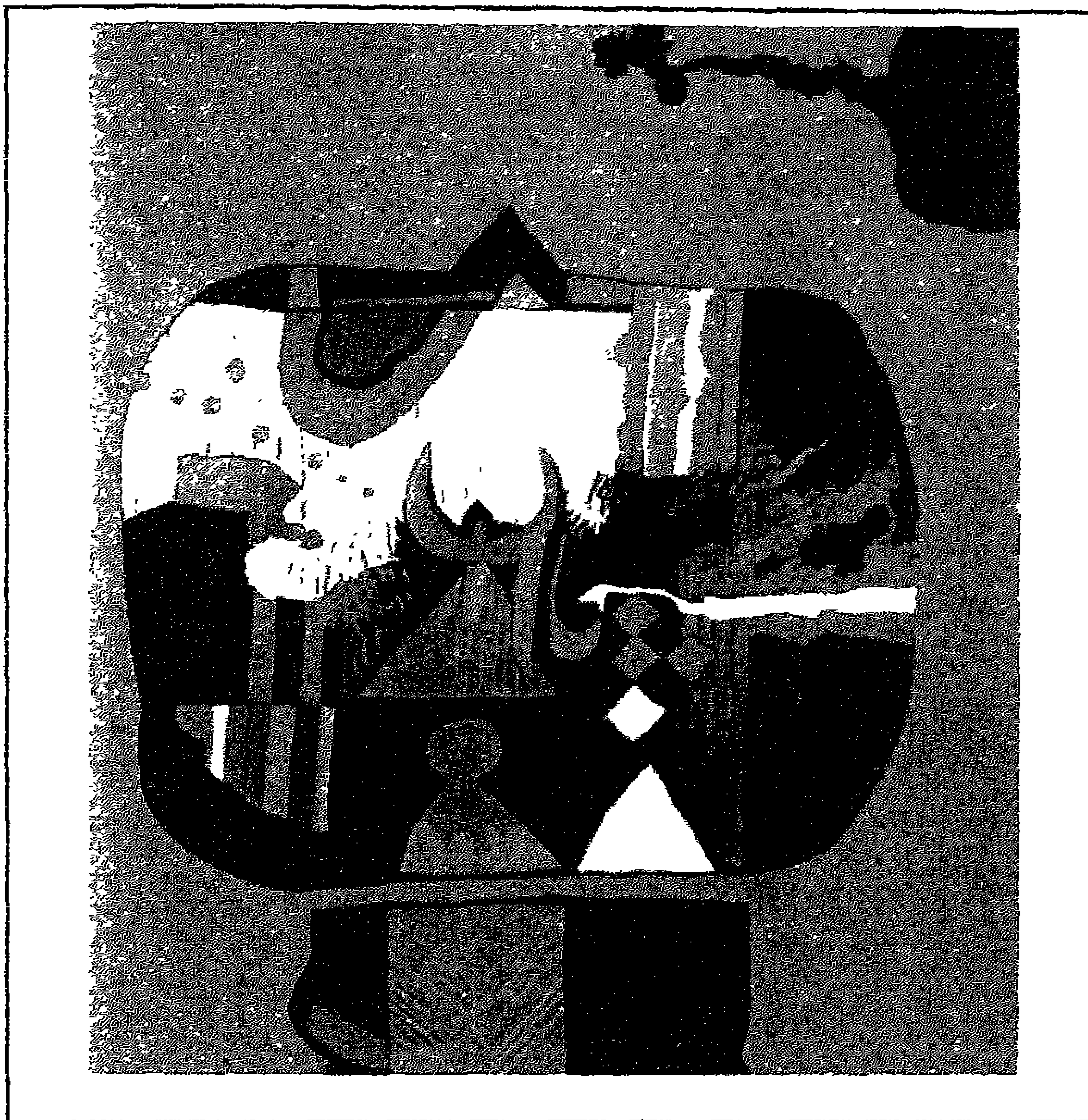
عينة 10



عينة 11



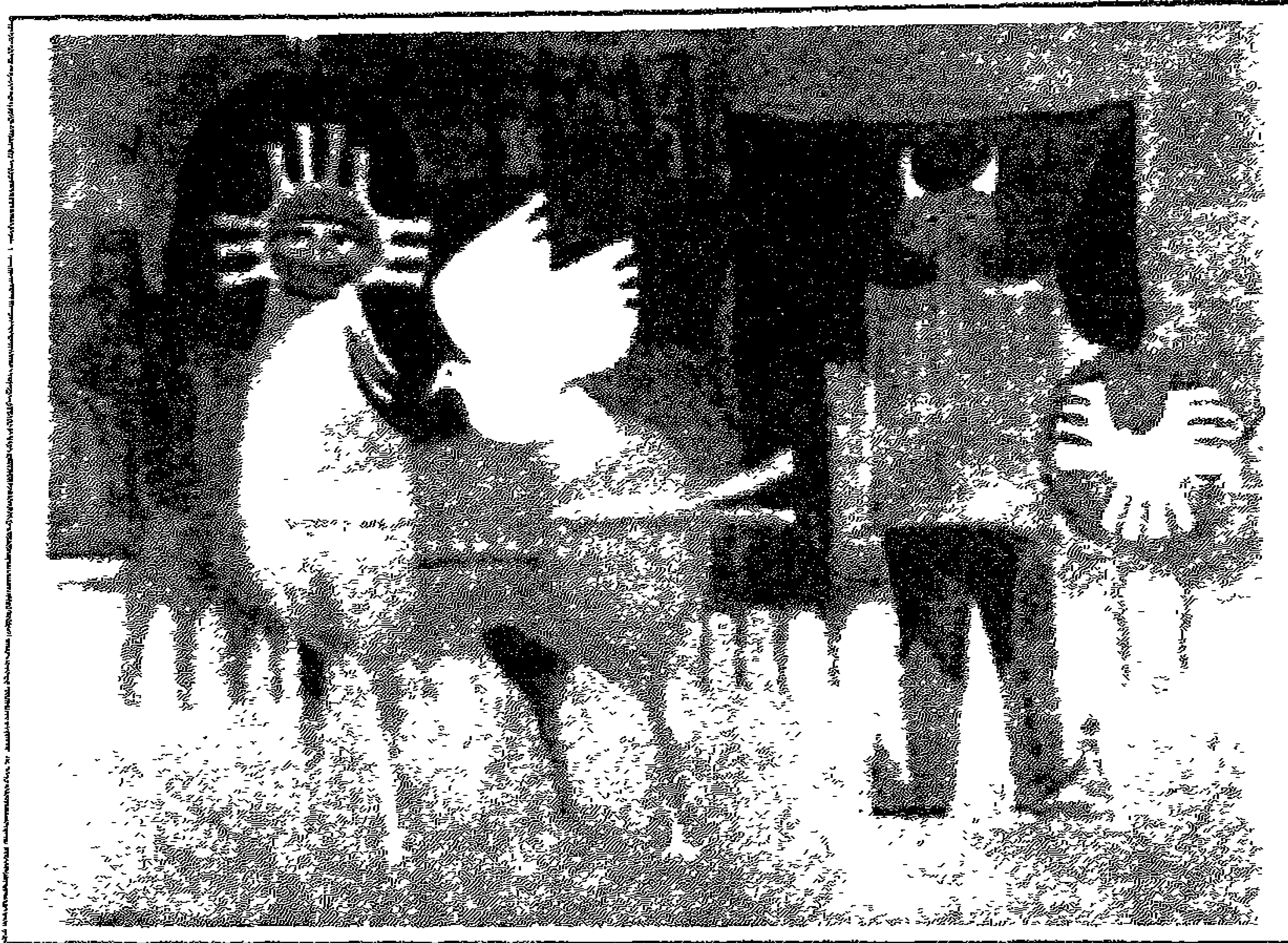
عينة 12



عينة 13



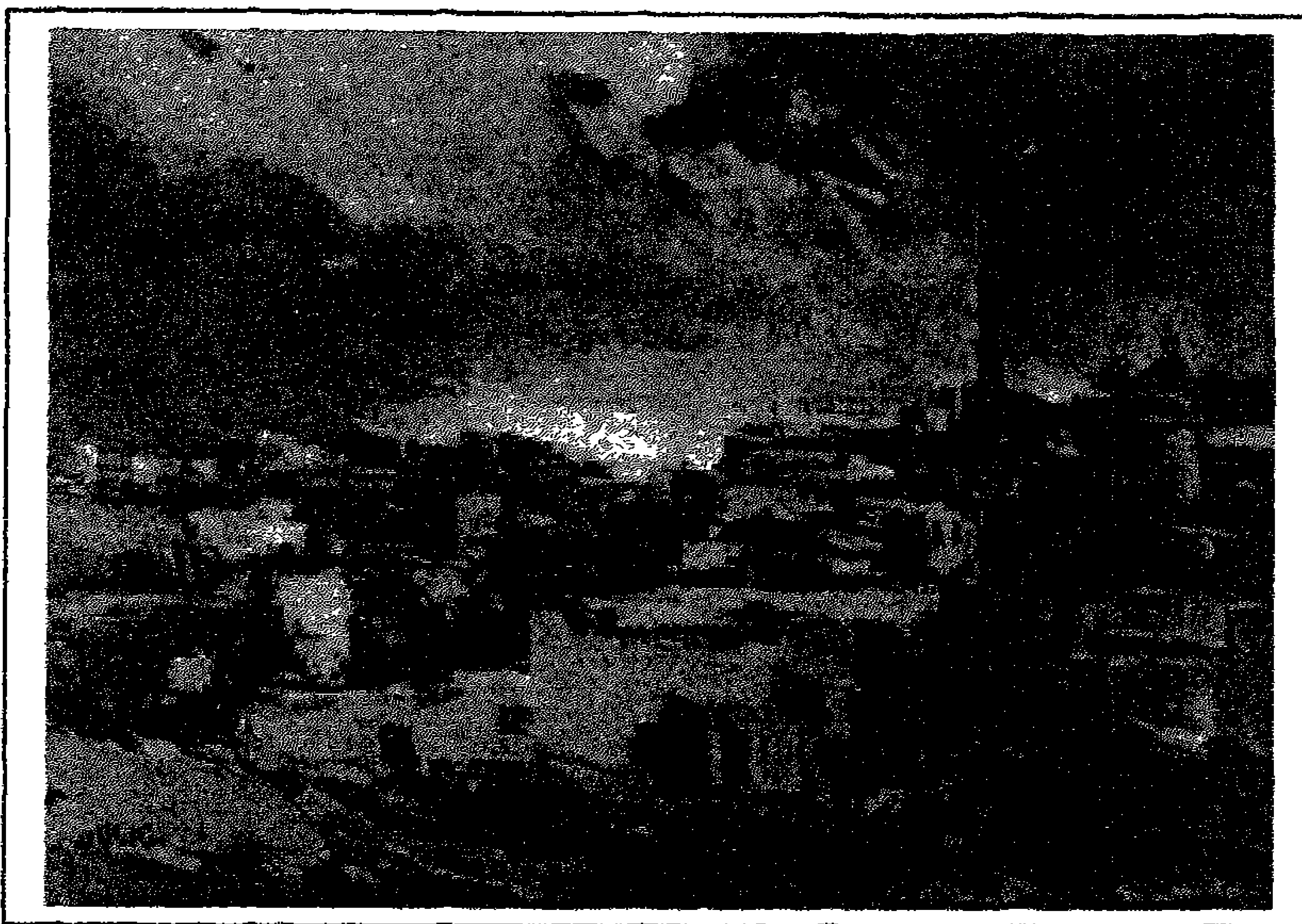
عينة 14



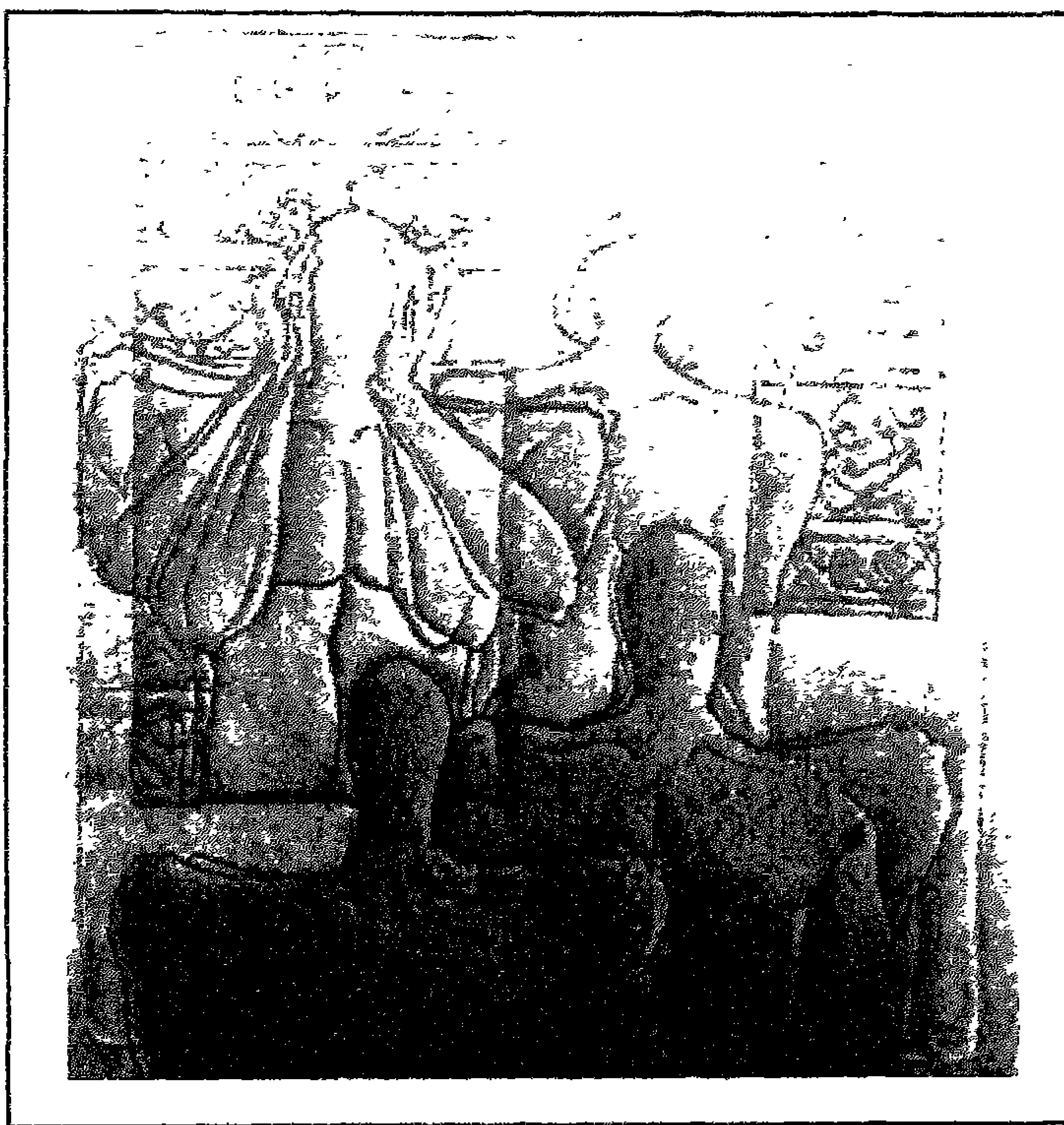
عينة 15



عينة 16



عينة 17



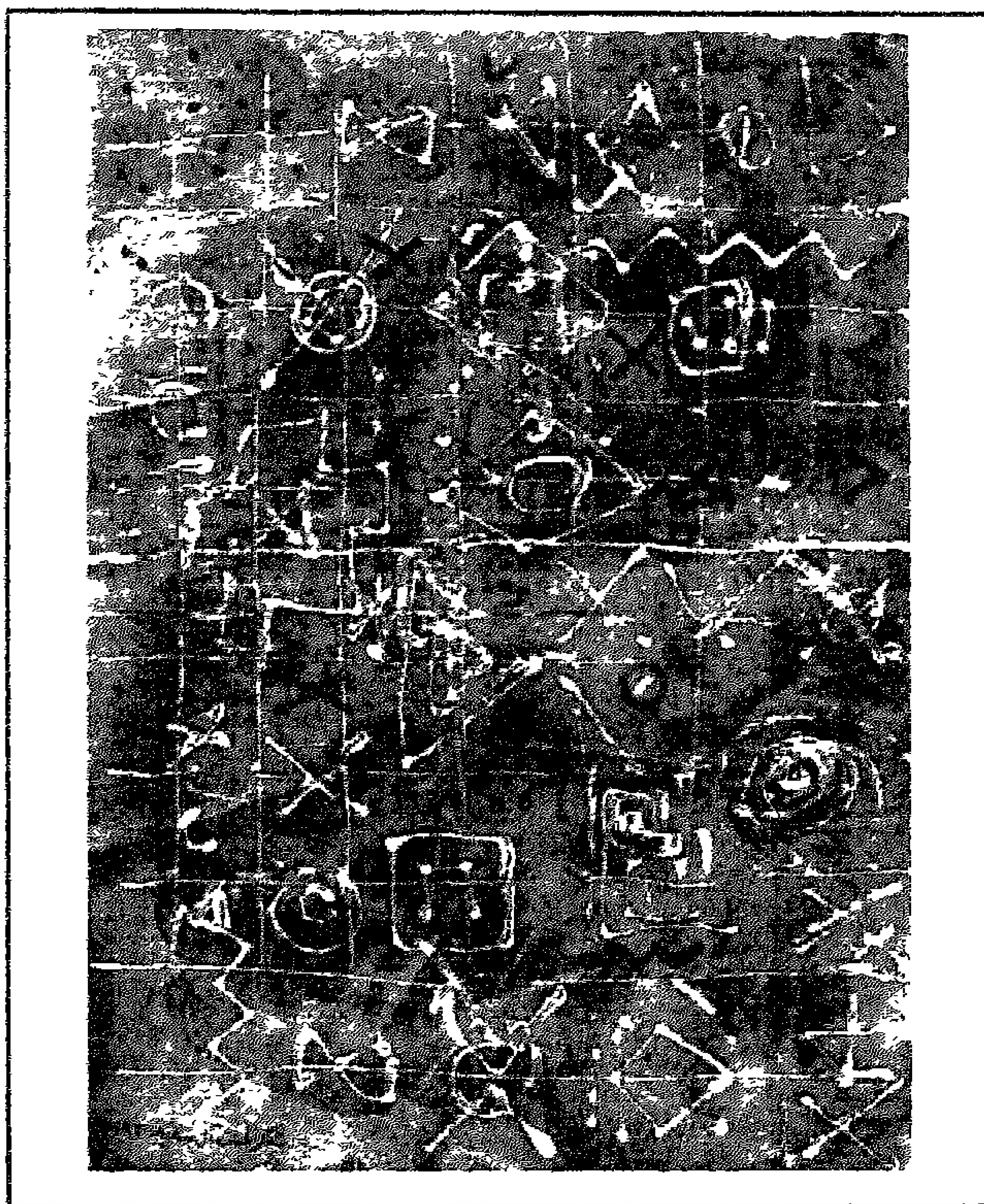
عينة 18



عينة 19



عينة 20



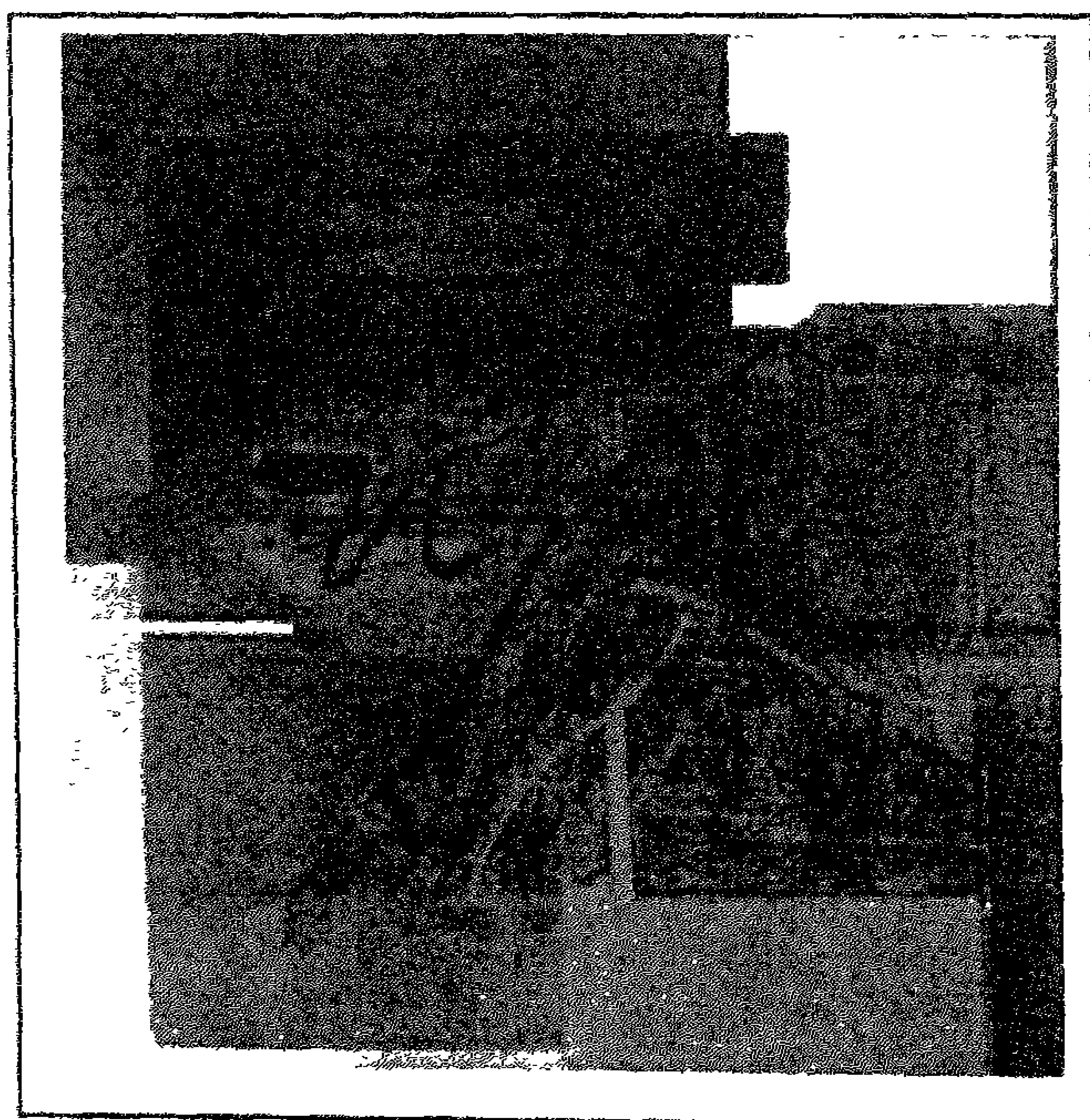
عينة 21



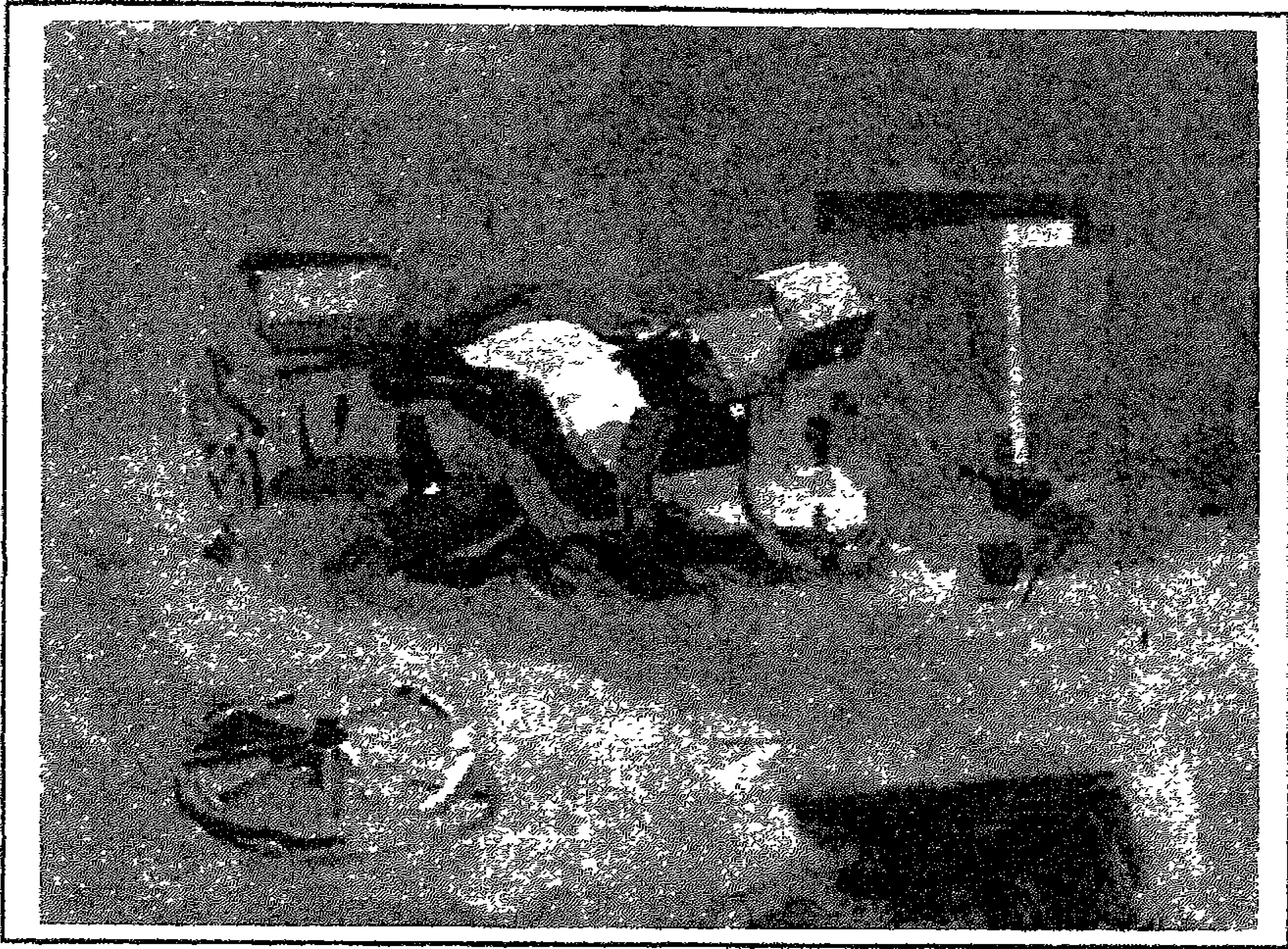
عينة 22



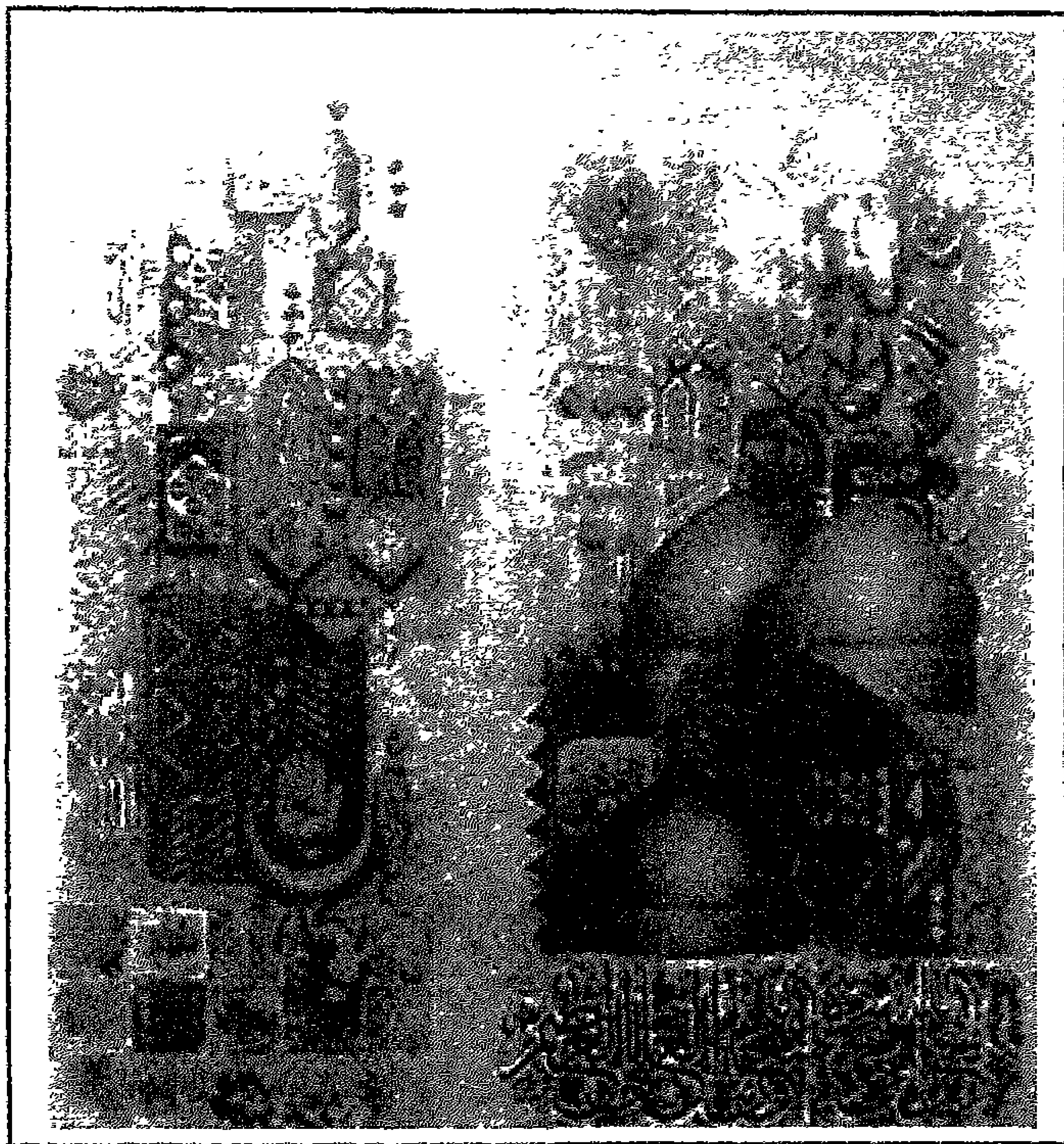
عينة 23



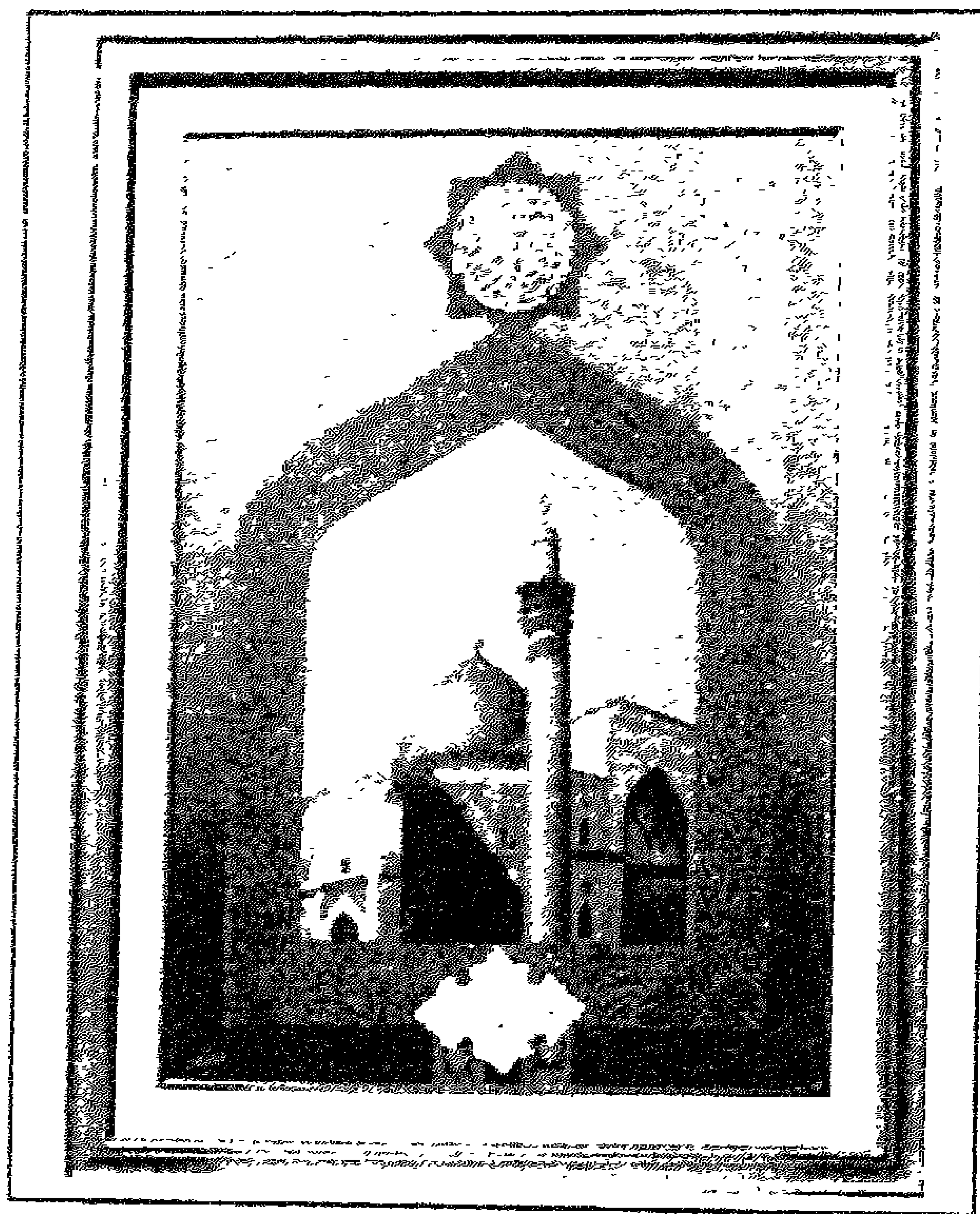
عينة 24



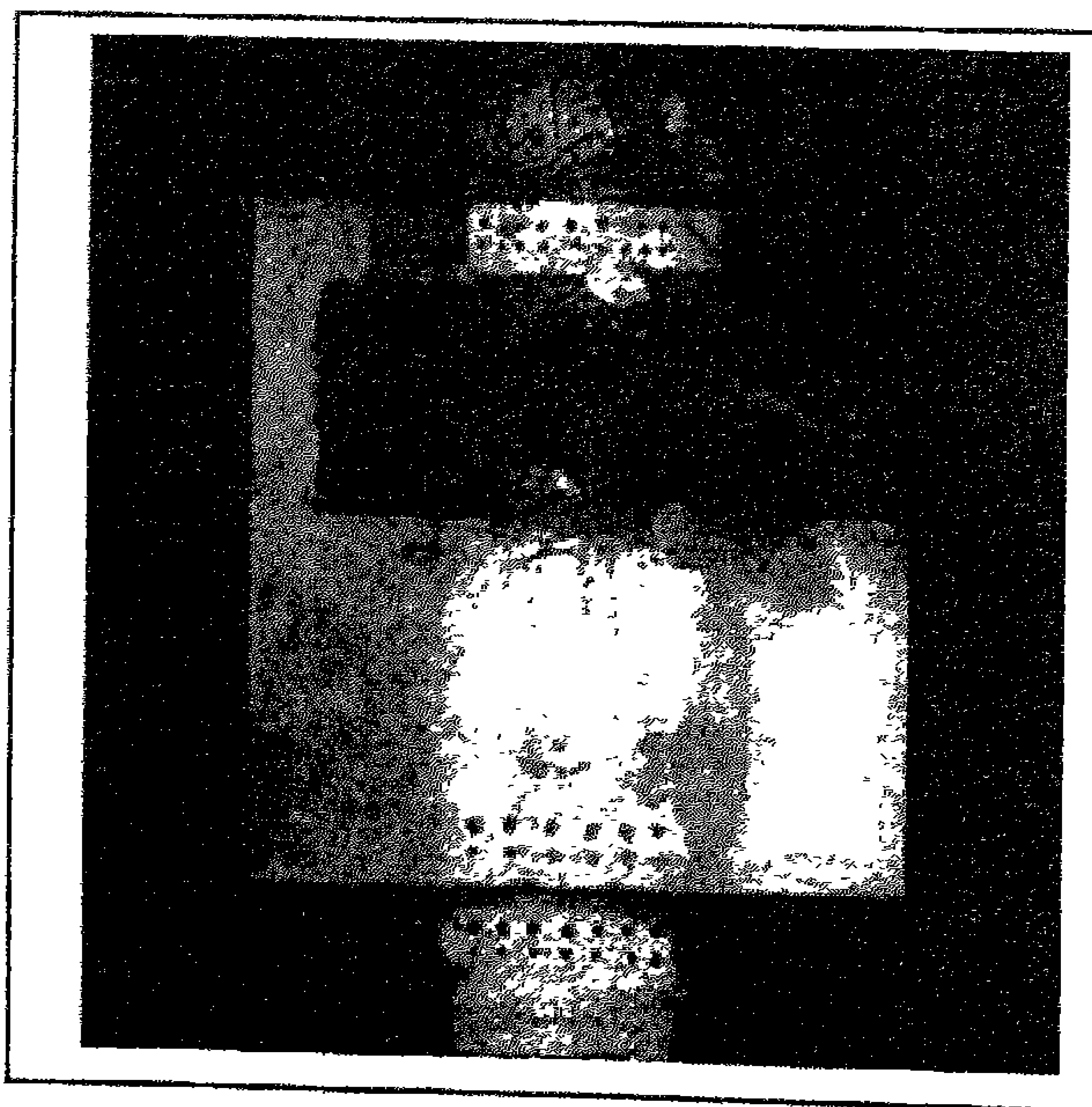
عينة 25



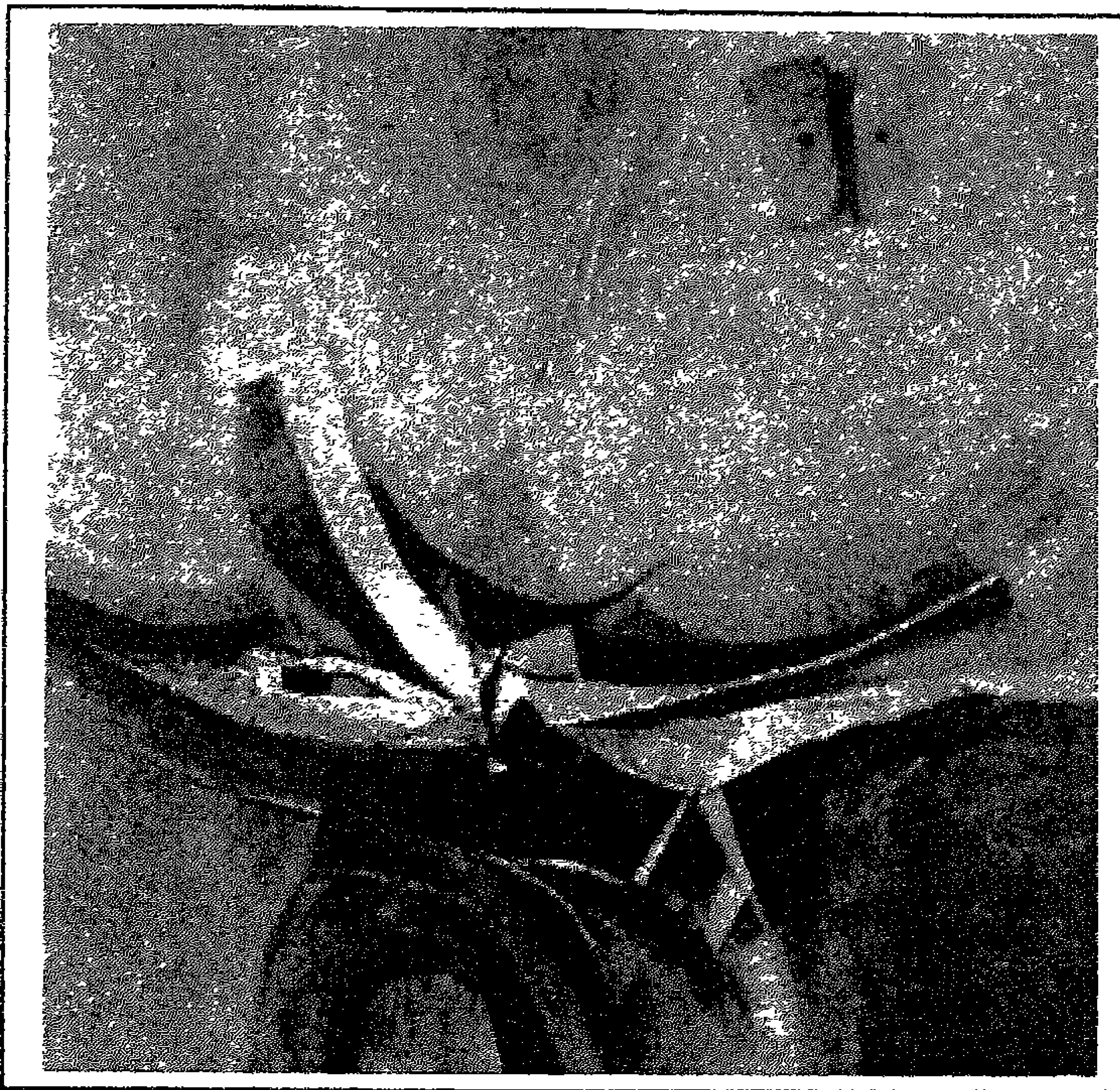
عينة 26



عينة 27



عينة 28



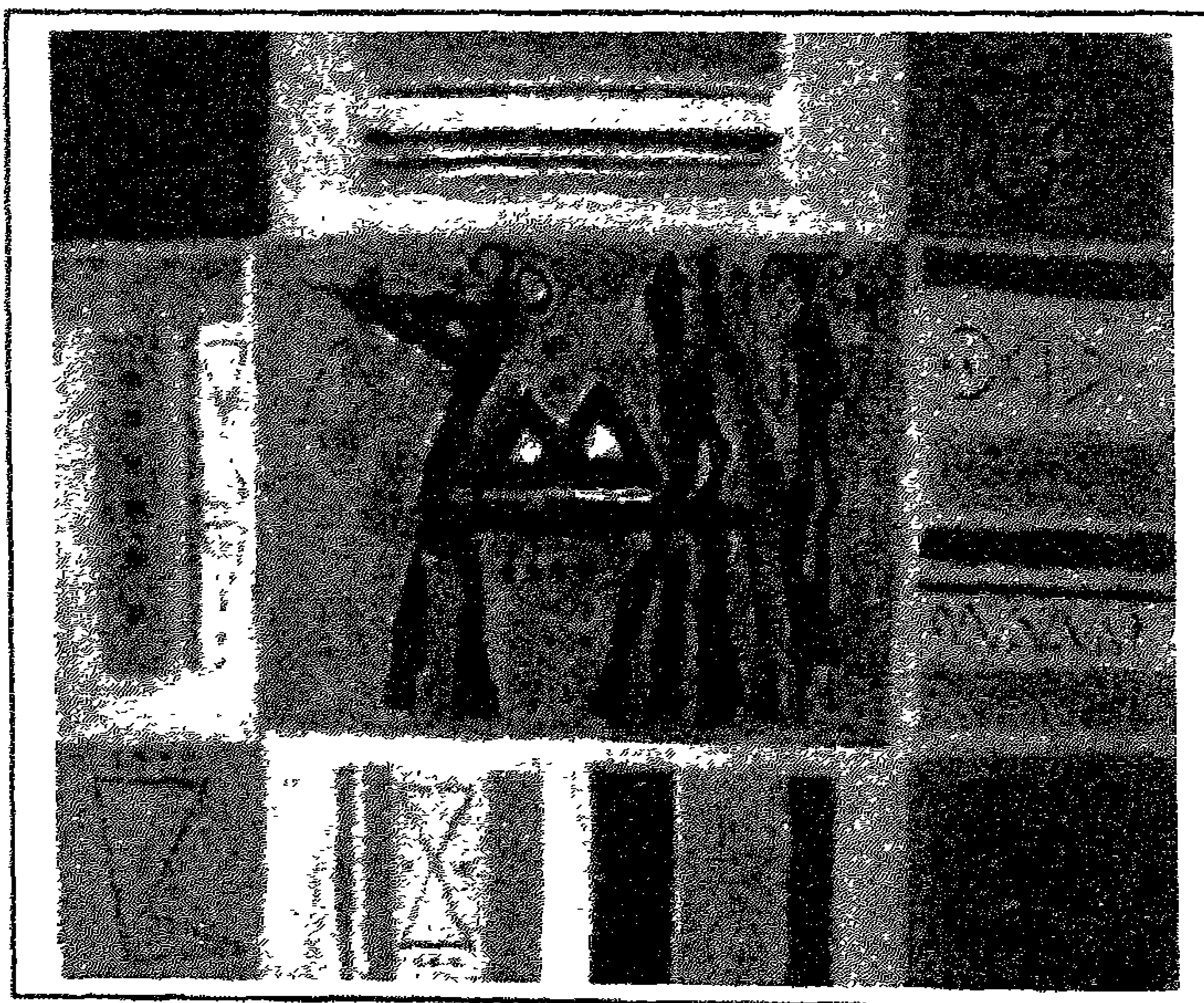
عينة 29



عينة 30



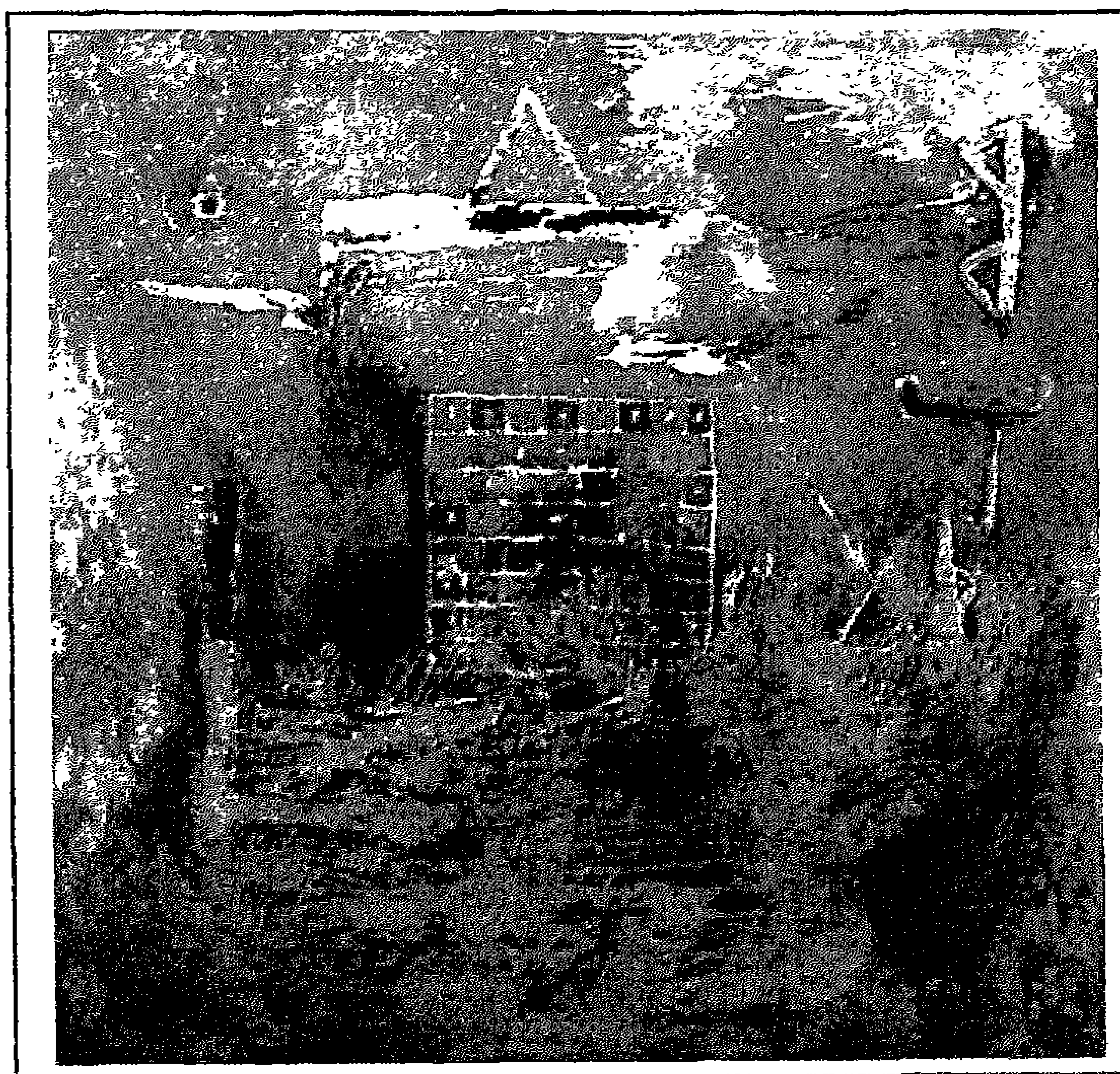
عينة 31



عينة 32



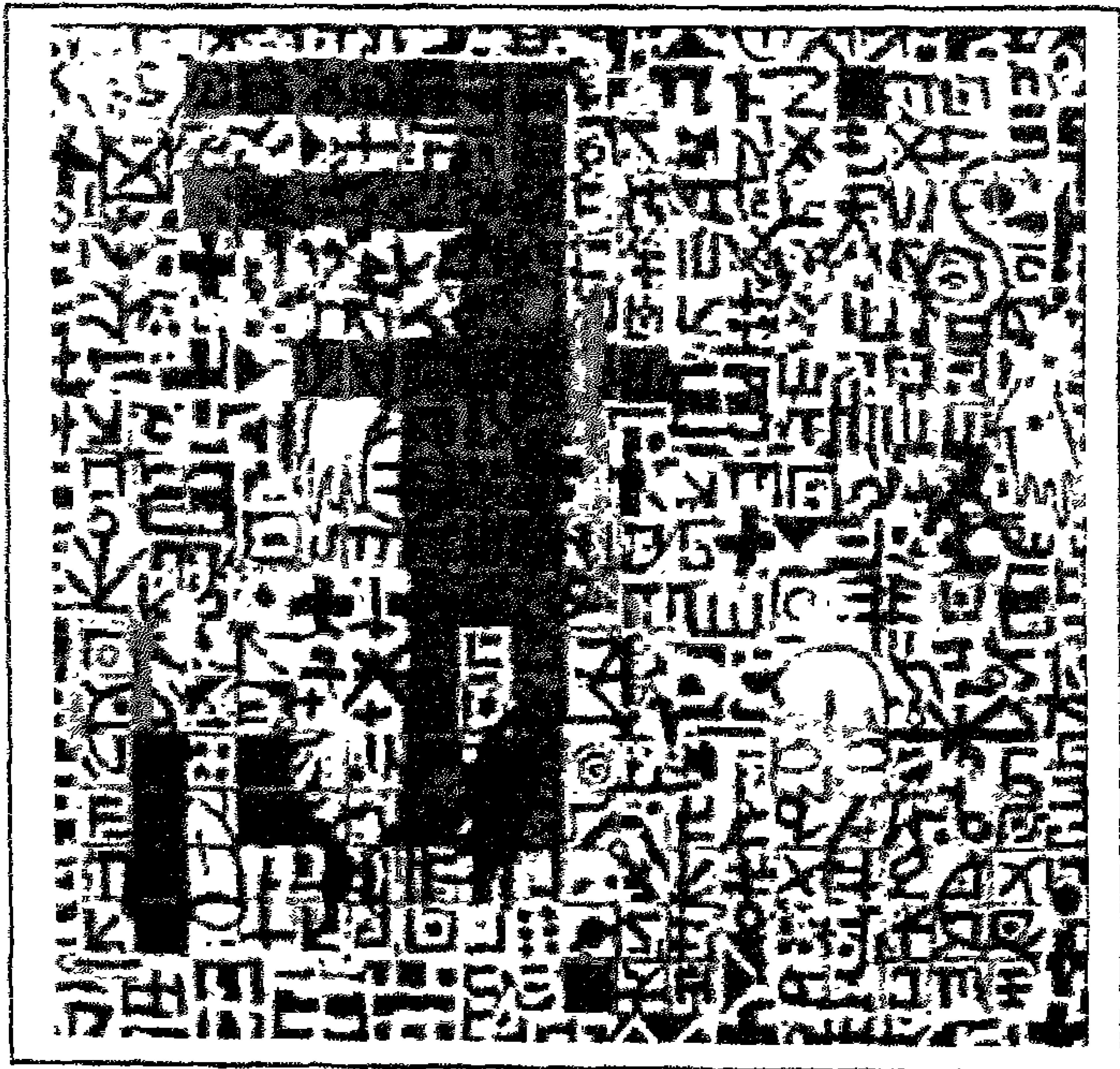
عينة 33



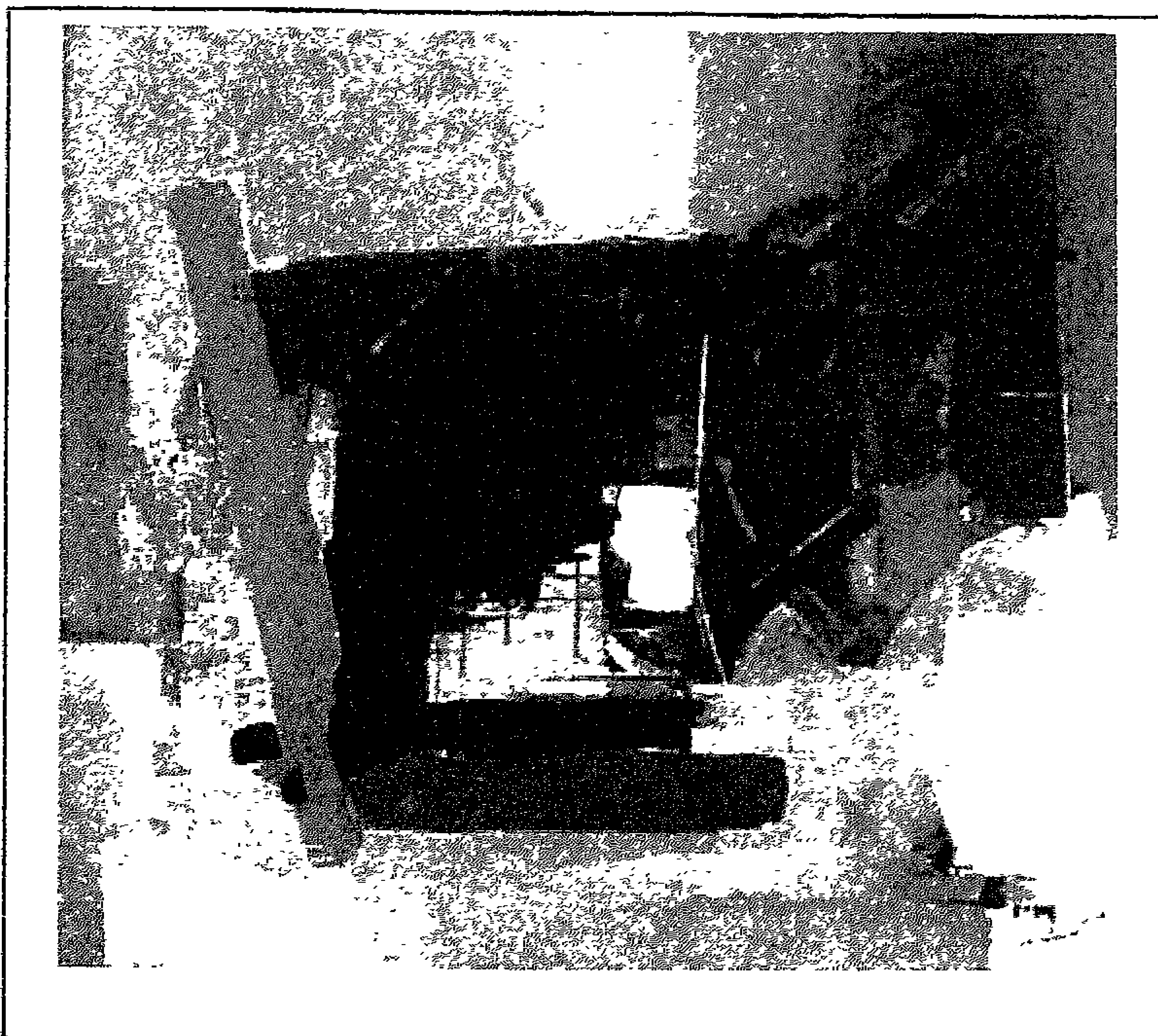
عينة 34



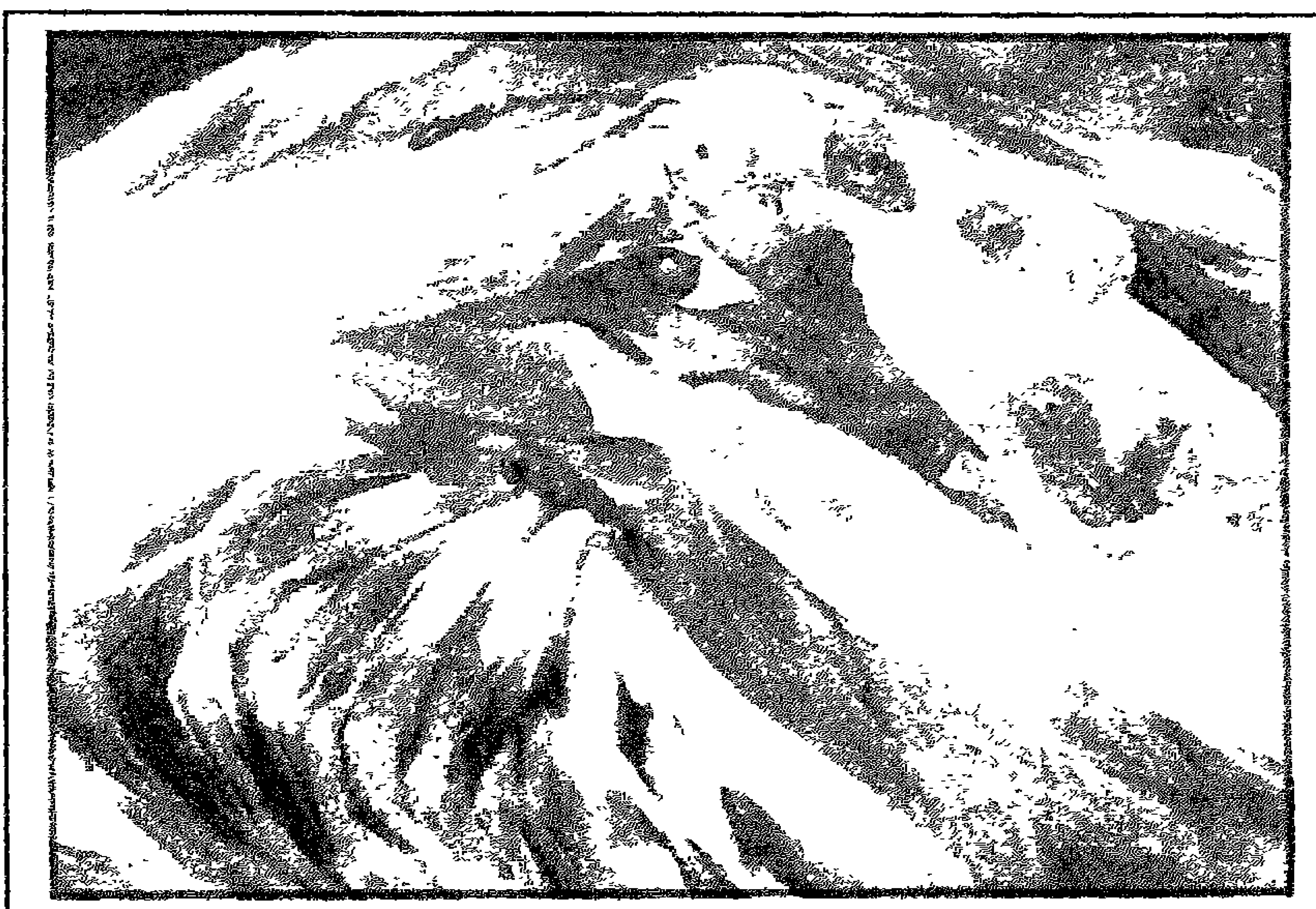
عينة 35



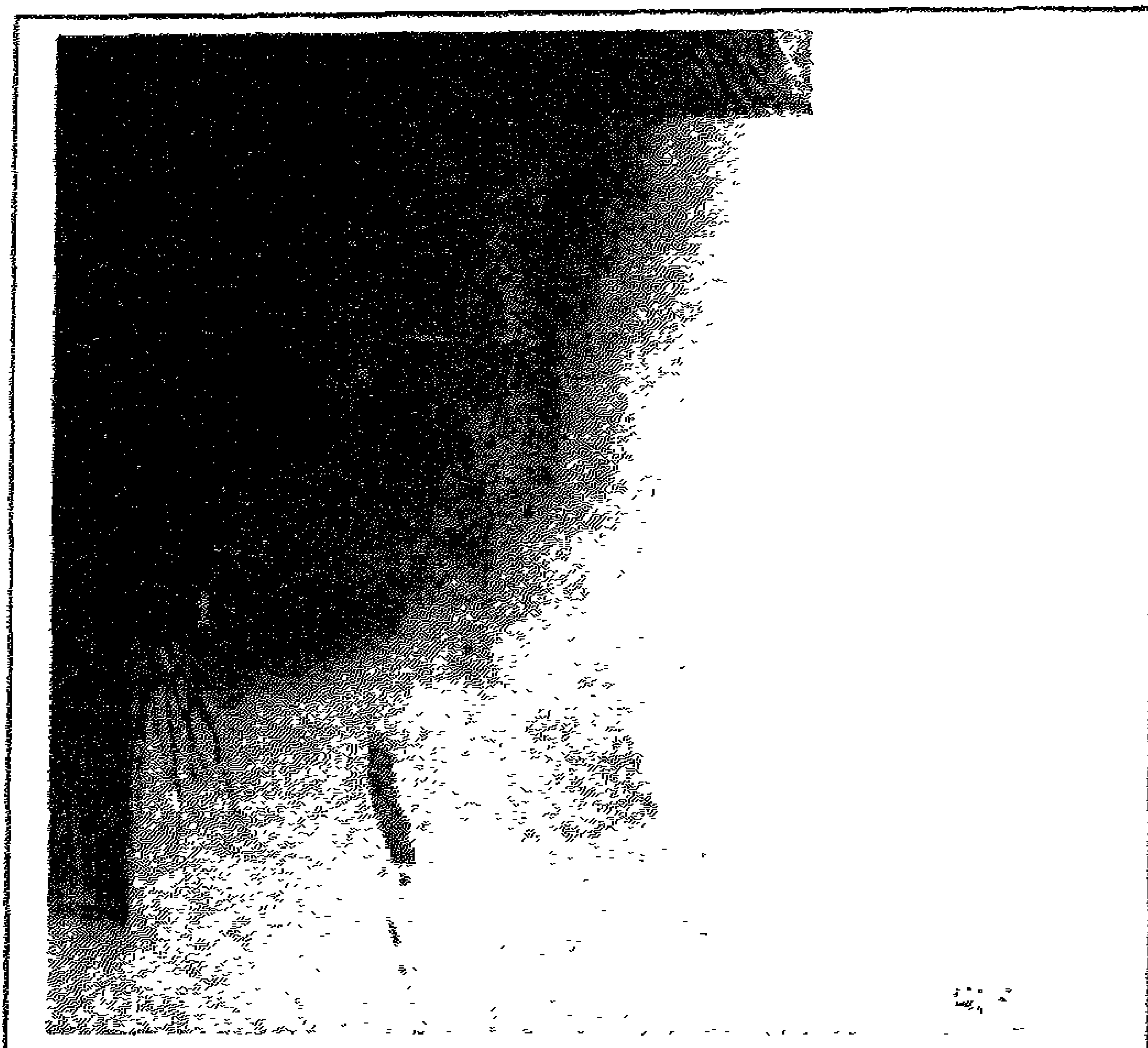
عينة 36



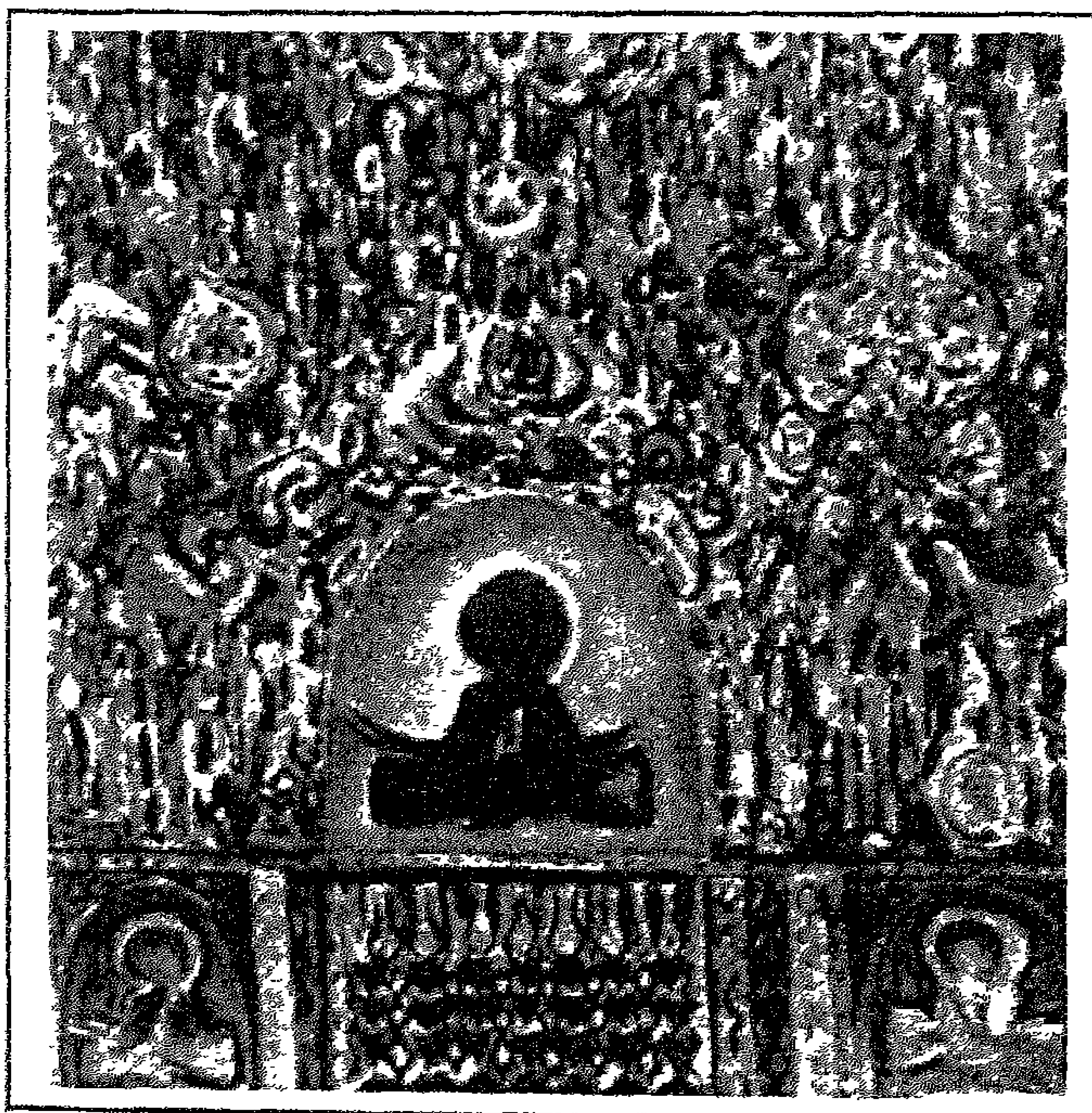
عينة 37



عينة 38



عينة 39



عينة 40

"نموذج الاستمارة "

بســم الله الرحمن الرحيــم

م / استمارة الخبراء

تحية طيبة وتقدير

حضرة الاستاذ الفاضل .... المحترم ارجو التفضل بالاطلاع على محتوى الاستمارة التي تضم مجموعة نقاط تخص موضوع الكتاب (الريادة الجمالية في الرسم العراقي الحديث) تعكس طبيعة البحث من خلال فهم هذه العملية الابداعية راجياً منكم رفد هذا البحث برأيكم السديد مع فائق الشكر والتقدير.

المؤلف

عمر مجبل المطلبي

ان مفهـوم الريـادة يختلـف مـن حيـث ارتباطـه بحركـة التـاريخ. وتتكـون مـن نـوعين الاول مـايتعلق بالسـياق التـاريخي حيـث يكـون لهـا فعـل الاسـبقية الزمنيـة والثانيـة الريـادة الجماليـة وهـي المسـؤولة عـن التحـولات المفصـلية والانحرافـات في حركة الفن ولكن في الحقل الجمالي. فهي اي الريادة الجمالية:-

1. ابـداع فـردي يسـتند الى مبـدأ الذاتيـة وهـي ضـاغطة وقـاهرة في تغيير المسارات الجمالية.
2. الريادة تحدث تمفصلاً او انعطافاً في حركة الفن وخلق انساقه.
3. شرط وجود الريادة هو ترك تأثيراً في تجارب لاحقة.
4. الريادة الجمالية بدأت مع بدء الذاتية في الفن وكان مع ظهور علم المنضور في الرسم.
5. يتحدد شكل الريادة وفقاً لطبيعة المرجع الذي يغذيها.
6. الريادة تشكل صورة هوية العمل الفني وبالتالي تساهم في خلق التنوع في الفن.
7. الريادة في الحداثة قائمة على ريادة الاساليب الفردية.
8. نمط الاستعارة يحدد صيغة التمفصل الذي تحدثه الريادة.
9. التحـول مـن المشـخص الى التجريـد هـي الانعطافـة الاكثـر رياديـة في الفـن الحديث.
10. السوريالية من المفاصل التي ابدعت تاثيراً واضحاً في فنون القرن العشرين.
11. التحـول الفـني باتجـاه نيويـورك كـان متزامنـاً مـع بـدء التحـول الحـداثي في العراق.
12. الفـن الاوربـي والرسـامين البولـونيين الـذين قـدموا الى بغـداد واعمـال الواسـطي كانت اهم المغذيات لحركة الريادة العراقية في الرسم .
13. تشكيل هوية الفن العراقي هو الدافع وراء قيام ريادة الرسم في العراق.
14. التجربـة الرياديـة الـتي تـاثرت بمـا قبلـها مـن ريـادات مـاهي الاتاكيـد لريـادات سابقة.
15. اهم تحول حدث في مسيرة الفن العراقي الحديث كان قائم على ثنائية التراث والحداثة

ماهو رأيكم فيما ياتي:

1. مجموعـة النقـاط الـتي اتـت في هـذه الاسـتمارة هـل تطـابق مفهـوم الريـادة الجمالية من وجهة نظركم وماهي ملاحظاتكم بهذا الخصوص؟

2. ان مجتمـع البحـث يمتـد لخمسـة عقـود وعليه فـان العينـات انتخبـت بشـكل قصدي ويواقع سبعة فنانين لكل عقد كما هو في ملحق صور العينات. مـاهو رأيكم بها ودرجة تمثيلها للموضوع؟

3. هل لديكم ملاحظات اخرى بخصوص الموضوع؟

التوقيع:

الاسم واللقب العلمي :

بعض الإجابات التي وردت في استمارة الخبراء

ماهو رايكم فيما ياتي :-

١/- مجموعة النقاط التي اتت في هذه الاستمارة هل تطابق مفهوم الريادة الجمالية من وجهة نظركم وماهي ملاحظاتكم بهذا الخصوص؟

النقاط الواردة دقيقة ومتشعبة وجيدة، وملائمة بشكل ملموس لعنوان البحث والدراسة.

٢/- ان مجتمع البحث يمتد لخمسة عقود وعليه فان العينات انتخبت بشكل قصدي وبواقع سبعة فنانين لكل عقد كما هوفي ملحق صور العينات .ماهو رايكم بها ودرجة تمثيلها للموضوع ؟

ارى ان تحديد عدد العينات لكل عقد هي عملية حسابية مسبقة وجاهزة. حيث لم يتساوى عدد الاعمال (ذات الريادة الجمالية) لكل عقد من العقود من حيث العدد والمستوى الابداعي او الريادي من مستوى الجمال. اتمنى ان تكون عدد العينات لكل عقد مضبوطة بما يمليه على الباحث من ضرورات استحضار في عملية التحليل وليس التحديد المسبق. وكذلك اعداد الاعمال للفنانين في عينات البحث.

٣/- هل لديكم ملاحظات اخرى بخصوص الموضوع ؟

أرى ان تحديد تسمية تخص نتاج الريادة الجمالية، حيث تعنى بالبحث وتفسيره، واني أعتقد ان نتاج الجمال لسنوات البحث هو الأهم والأنفع للباحث.

التوقيع: [توقيع]

الاسم واللقب العلمي : أ.د. جبار محمود العبيدي

ماهو رايكم فيما ياتي :-

١/- مجموعة النقاط التي اتت في هذه الاستمارة هل تطابق مفهوم الريادة الجمالية من وجهة نظركم وماهي ملاحظاتكم بهذا الخصوص؟

جاءت متوازنة مع مفهوم الريادة الجمالية
بجمالية الزي المعاصر.
مع حذف بعض ما يجب [illegible]
وتعديل [illegible]

د. محمد [illegible]

ماهو رايكم فيما ياتي :-

١/- مجموعة النقاط التي اتت في هذه الاستمارة هل تطابق مفهوم الريادة الجمالية من وجهة نظركم وماهي ملاحظاتكم بهذا الخصوص؟

ان النقاط التي جاء بها الباحث تشكل نقاط تعكس اختيارها
مع [illegible] ضمنية وخرجت تكون متكاملة ومتفاعلة لمفاهيم الدراسة

٢/- ان مجتمع البحث يمتد لخمسة عقود وعليه فان العينات انتخبت بشكل قصدي وبواقع سبعة فنانين لكل عقد كما هوفي ملحق صور العينات ،ماهو رايكم بها ودرجة تمثيلها للموضوع ؟

جيدة وتمثل الى حد كبير الموضوع

٣/- هل لديكم ملاحظات اخرى بخصوص الموضوع ؟

أرجو الاستاذ الزيادة بتاريخيه
دائما الاختيار للوحة الممثلة للجديد
المختلف او المتطور عن سابقه
مع تمنياتي بالتوفيق

التوقيع:

الاسم واللقب العلمي : سعد الطائي د
أستاذ فن

٢/- ان مجتمع البحث يمتد لخمسة عقود وعليه فان العينات انتخبت بشكل قصدي وبواقع سبعة فنانين لكل عقد كما هوفي ملحق صور العينات .ماهو رايكم بها ودرجة تمثيلها للموضوع ؟

* الأفضل ان تحدد حجم المجتمع (الفنانين) المبدعين الذين كان لهم انتاج وحضور فاعل في الساحة الفنية التشكيلية العراقية والعربية والعالمية.
ومن ثم تتقدم بتحديد نسبة من هذا المجتمع (الفنانين) ان لا يقل عن ٢٥ - ٣٠٪

٣/- هل لديكم ملاحظات اخرى بخصوص الموضوع ؟

- لأن الفنان لا تستطيع ان تأخذه على انه ضمن عقد وذلك لأن الفنان يبقى مستمر في عطائه الانتاجي الابداعي لعقود عديدة ..

* هل هناك لوحة منتجة ضمن زمن محدد لذا ارى ان تأخذ ذلك تخطيطاً -

التوقيع:

الاسم واللقب العلمي : أ.د. سام رشدي

٢٩ / ١٠ / ٢٠٠٧

ملخص
Abstract

Pioneer was distinguished as a dispute or conversation elements in describe and criticize modern art. Pioneer here doesn't mean some thing old or former historical events exclusively, but it is mean a process of forming pioneer phenomena as completing entity in a way to be able of breaking what is common and enters in new also imposing its change in art movement, it is distinguishing a separation, which creates a changeable, the last one is considered as a companied property for aesthetical pioneer styles. Also In art the process of works can not be worked separately, but the element of effect and affect is control at the work, and by the Pioneer creating, the image of stage will be and history of movement will be formed according to the aesthetical indications of institution which always depend on creative element. As creative has a degrees and levels also in aesthetical indications their degrees depend on creative degrees in forming phenomena and creating separation which take at it is shoulders imposing historical changeable.

So researcher concentrated that the study will be at what aesthetical Pioneer mean and work which are the base in change in modern art.

According which we mentioned above the study of this subject has four chapters.

First one is a procedure frame beginning with problem of research explained the nature of term which contained number of interiors which showed the problem in determining frame and to reach at determining the jelly and form of term after then. And driving in roots of the subject starting from Pioneer movement generally (Internationally) arriving at

aesthetical Pioneer in Iraq and this is a subject of this study (research) by observing two aims of research first one is determining the concept of Pioneer historically and then aesthetically and then showing the features and affective varieties in forming the Pioneer phenomena in modern Iraqi drawing, in addition to the term of aesthetical Pioneer terminology and measurement.

In chapter two the study of theoretical frame three parts, distributing the parts of study in attempt of showing the form and content of Pioneer movement.

First section is about the concept of Pioneer in its historical form and then determining their forms within old historical periods and changeable movement through times arriving to determining elements which begin to establish the concept of aesthetical Pioneer by changeable towards more self –work in art.

Section two concentrated on Pioneer in art and creative term (aesthetical) and this is a base of creating aesthetical exploring creative creation in view changeable which control in aesthetical concepts through history and expanded in create styles which achieve the self-created within aesthetical exploration changes, that the styles have a direct forming in their latest stages from aesthetical Pioneer in history specially in modern.

Then we found that is necessary to shed a light at the twentieth century as a directed representative of modern concept which the former studies stages struggle to arrive, so it's the point to enter to chapter three by pay attention at the aesthetical Pioneer in century time, changeable movements, the space of Pioneer expansion which formed in that time, and print a stamp of modernization at its aesthetical image.

Chapter three included the measurements of research by determining research society and depended on selected samples intended way according what indicators separated in determine the concepts which dealt with subject of research in addition to the opinions of experts in this matter which are served this research.

Chapter four contained the results and recommendations.

1. Chapter four includes the results and conclusions of research which are related with researches' targets, and the extent of the relations of the indications by theoretical frame and what is produced by the process of samples analysis with the showed figures of study, the most distinguished one is 1/ esthetic pioneering, although it is relation with history movement, but it doesn't accept to separate or deflect in style of Art Movement inside history
2. The transferring from general in former time to self in times after Al-Kawti was the real emerge in what known now esthetic pioneering, so the turning is the companied feature of pioneering nature.
3. Pioneering is shown by style of turning and deflecting and then the context changing in Art this declination in Art and in communications as a result of breaching which lead to change the method which is became tradition need to new pioneering.
4. One of the important condition of pioneering is to put an effect on next experiments which are emphasized and make it a base joint to be esthetic pioneering.
5. Changing towards modernization was result of needs and inter pressures has a relation with time itself which is more verities in common world.

6. The modernization time is the time of increasing in generating individual styles and pioneering especially in twentieth century.
7. The form of esthetic pioneering is determined according to the nature of reference which is feed it some of them return to the historical hypothesis other for tradition, also the changes in western, history, modernization, tradition, local and western all of them emphasis the type of pioneering in Modern Iraqi Art.
8. One of the most important phenomena in pioneering in Iraqi draw was style creation as a result of merging between tradition and modernization as a result of searching on existence the modern Iraqi draw identity which is considered as an important element in Modern Iraqi draw.

Some Conclusions are:

1. It is not important that every painter be pioneer, but pioneer the person who make a creating discovery and he makes a deflecting in Art movement so to form its pioneering.
2. Esthetic pioneering begin from artist liberation from subject and changing the art view which is full of subjectivism.
3. Style is one of the important element of pioneering it lives in style atmosphere which is created by pioneering and to be responsible of style creation and making historical extension of this pioneering.

4. Searching on reality is the pioneer duty which is to be first discovering of esthetic reality by its art means and creative view.
5. Pionner the person who is struggle for self â€"independent which was obeyed from many times to the history events by arriving for individuality and strangeness, these are the most important elements in pioneering in modern styles.
6. Modern Iraqi Painting considers one of the pioneering experiment within the frame of Arabic east.

In addition, researcher submits some of recommendations and suggestions which find them important for future criticism studies, such as:

1. Look at the pioneering as a science, it is an establishment depend at it self and responsible on historical changes in History Art Movement.
2. Esthetic pioneering is one of the aesthetic face so look at esthetic achievement by its first structure to achieving the principle of procedure specialty in phenomena study.
3. Research advice to study the pioneering effect which is responsible on arriving of pioneering effect, and its time that need to create its effect.

Besides, some suggestion by researcher to expand in study and understanding the pioneering as a basic joint of aesthetic, with list of references contains the references of thesis besides the locations of interne which are used by the researcher.

And at the end number of appendix with appendix of figures' photos and appendix of samples besides experiments information papers.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر باللغة العربية

1. ابراهيم، زكريا، مشكل الفن، مكتبة مصر، القاهرة، 1976.
2. (———————)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة (ب ت).
3. ابن منظور، لسان العرب، المؤسسة المصرية للتاليف والانباء والنشر، مطبعة كوستاتوماس، القاهرة، ج13، 1963، ص 291.
4. ابو ريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الانسانية، دار المعرفة الجمالية، الاسكندرية، 1989.
5. احمد امين وزكي نجيب، قصة الفلسفة الحديثة، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1983.
6. آل سعيد، شاكر حسن، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1983.
7. آل سعيد، شاكر حسن، جواد سليم الفنان والاخرون، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1991.
8. آل سعيد، شاكر حسن، حافظ الدروبي، وزارة لثقافة والاعلام، دائرة الفنون التشكيليةبغداد، الدار العربية، 1982.
9. امهز، د. محمود، الفن التشكيلي المعاصر، فن الرسم، 1870 – 1970، دار المثلث، بيروت، 1981.
10. اوهر، هورست، روائع التعبيرية الالمانية، ترجمة فخري خليل، ار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، 1986.
11. ب م، قرن من التصوير الفرنسي، من التاثرية الى الحداثة، مطبوعات صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، 1998.
12. بارينو، اندره، جميل حمودي، دار النشر الجامعية، المكتبة الوطنية، باريس، 1987.

13. باونس، الان، الفن الاوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990،
14. البسيوني، د. محمود، الفن الحديث – رجاله – مدارسه– اثاره التربوية، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1965.
15. بورديو، قواعد الفن، ترجمة ابراهيم فتحي، دار الفكر، القاهرة، 1998.
16. بيطار، زينات، غواية الصورة.
17. تليمة،عبد المنعم، مقدمة في نظرية الادب، دار العودة، بيروت، 1982.
18. التريكي، د.فتحي، ود. رشيدة، فلسفة الحداثة، مركز الانماء القومي، بيروت، 1992.
19. جبرا ابراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، 1967.
20. (----------)، الفن المعاصر في العراق، السلسلة الفنية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد.
21. (----------)، الفن المعاصر في العراق، وزارة الثقافة ، بغداد..
22. (----------)، جذور الفن العراقي، الدار العربية، دار واسط، بغداد، 1986.
23. جيرو، بيير، الاسلوب والاسلوبية، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الانماء القومي.
24. الحديثي، حمدي مخلف،اكرم شكري، وزارة الثقافة، دائرة الفنون التشكيلية، الدار العربية، بغداد، ،1982.
25. حسن، حسن محمد، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1974.
26. حسن، زكي محمود، مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي، سلسلة مهرجان الواسطي، وزارة الاعلام، مطبعة تايمز، بغداد، 1972.
27. حسن، زكي محمود، التصوير عند الفرس، طبعة اولى، القاهرة، 1936.
28. حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لا نجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

29. خالص عزمي، نزار سليم رساما، وزارة الثقافة والاعلام، دائرة الفنون، دار الحرية للطباعة، 1988، بغداد.

30. خرابتشينكو، باحثين واخرين، طبيعة الاشارة الجمالية، ترجمة مصطفى عبود، دار الهمداني للنشر والاعلان، عدن، ط1، 1984.

31. ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا ابراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.

32. الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، 1885– 1985– دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

33. (———————)، فائق حسن، وزارة الثقافة والاعلام، دائرة الفنون التشكيلية، الدار العربية، بغداد، 1982، ص 19.

34. روجزر – فرانكلين، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، 1990.

35. ريد ، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة لمعان البكري، مراجعة د. سلمان الواسطي، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، 1989.

36. (———————)، الفن والمجتمع، ترجمة: فارس متري، دار العلم، بيروت،1975.

37. (———————)، الفن اليوم، ترجمة محمد فتحي، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1985.

38. (———————)، حاضر الفن، ترجمة سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1968.

39. الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج8، تحقيق د. عبد العزيز مطر، راجعه عبد الستار احمد فراج، الكويت، 1970، ص271.

40. الزعابي، د. زعابي، الفنون عبر العصور، دار العروبة للنشر والتوزيع والاعلان، الكويت، 1989.

41. الزمخشري، جار الله ابي القاسم محمود بن عمر، اساس البلاغة، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ط3، 1985.

42. سارتر، جان بول، الوجودية مذهب انساني، قدمه:د. كمال الحاج، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.
43. سانيتانا، جورج، الاحساس بالجمال، ترجمة: محمد مطصفى البدوي،مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، ب ت.
44. ستون، حياة فان كوخ، ترجمة: محمد محمود صفوت، القاهرة، دار النهضة للطباعة، 1967.
45. سمث، ادوارد لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995.
46. سوريو، اتيان، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، عويدات، بيروت.
47. شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي،، عالم المعرفة، الكويت، 1997.
48. شتاين، جيرورد، بيكاسو، ترجمة ياسين طه حافظ، دار المامون، بغداد، 1974.
49. شيتا، محمد شفيق، في الادب الفلسفي، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980.
50. الشيخيلي، اسماعيل ابراهيم، المنظور، جامعة الموصل، 1999،
51. الصغير، د. محمد حسين علي، الصورة الفنية في القرآن الكريم، دار الرشيد.
52. صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1985.
53. العشماوي، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1981.
54. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت ط2، 1983.
55. فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الانجلو المصرية، طباعة الالوان المتحدة، القاهرة، 1963.
56. فراي، ادوارد، التكعيبية، ترجمة هادي الطائي، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، 1987.
57. قاموس اكسفورد، في الفن، 1988.
58. كرانت، ديمين، الواقعية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص 66.

59. لؤلؤة، د. عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الاول، وزارة الثقافة والاعلام دار الرشيد للنشر، ط2، 1982.

60. (———————)، النفخ في الرماد، دار الرشيد، بغداد، 1981.

61. اللبناني، الشيخ عبد الله البستاني، البستان معجم لغوي، الجزء الاول المطبعة الاميركانية.، بيروت، 1927.

62. اللبناني، العلامة السيد سعيد الخوري الشرتوتي، اقرب الموارد في فصح العرابية والشوارد، ج1، بيروت، ب ت.

63. ليماري، جان، الانطباعية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المامون، بغداد، 1987.

64. ماكفارلن، جيمس، الحداثة، 1890– 1930، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المامون، بغدادن 1987.

65. المبارك، عدنان، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، وزارة الاعلام، بغداد، 1973.

66. مسعود، جبران، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1964.

67. مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، دار الثقافة، القاهرة، 1974.

68. المطلبي، د. عبد الجبار، حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الاصيل، بغداد، 1993 (مخطوطة).

69. مكية، د. محمد، تراث الرسم البغدادي، وزارة الاعلام – سلسلة مهرجان الواسطي، بغداد، 1972.

70. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد،، 1962.

71. مولر، جوزيف اميل، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المامون، بغداد، 1988.

72. النعيمي، ناهدة عبد الفتاح، مقامات الحريري المصورة، وزارة الثقافة، دار الرشيد، بغداد، 1979.

73. نويلر، ناثان، حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1987، ط1.

74. نيوماير، ساره، قصة الفن الحديث،ترجمة رمسيس يونان،سلسلة الفكر المعاصر، القاهرة، 1972.

75. ن. ك. غي، الصورة، المنهج، الطبع، التفرد، ترجمة، د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.

76. هاوزر، ارنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، ترجمة د. فؤاد زكريا، الطبعة الثانية، بيروت، 1981، ص 368.

77. هايدغر، ما رتن، اصل العمل الفني، ترجمة: د. ابو العيد دودو، دار الثقافة، القاهرة.

78. (-------)، نداء الحقيقة، ترجمة: د. عبد الغفار مكاوي، 1977، القاهرة.

79. هوكز، ترنس، البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، بغداد، 1986.

80. هويدي، يحيى، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، 1981.

81. هيجل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، 1978،

82. ولسن، كولن، اللامنتمي، ترجمة محمد فتحي، دار المعارف، القاهرة، 1981.

الاطاريح والدوريات:

1. احمد، جنان محمد، تطور الاسلوب الفني في اعمال فائق حسن، رسالة ماجستير، كلية الفنون، 1995.
2. الاعسم، عاصم عبد الامير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1997.
3. ب م، تأسيس الحداثة الفنية، جواد سليم "انرتنيت".
4. جسام، بلاسم محمد، فن الرسم في ضوء نظريات الفن، تحولات المرجع، مجلة الاكاديمي، عدد 36، 2002، كلية الفنون الجميلة، بغداد.
5. جمال، اردلان، المنظورية والتماثل، مجلة فكر وفن، العدد 13، 1998.
6. بيتر، فوكنر، الحداثة، ترجمة سلمان العقيدي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الرابع، دار الشوؤن الثقافية العامة، 1988.
7. مجلة علامات، محور الخطاب التشكيلي المغربي، العدد9/ مكناس، 1998.
8. المنيعي، حسن، عن الفن التشكيلي، شرح: محمد اسليم، المغرب، 1999، (انترنت).
9. الموصلين سناء، التعارض والاندماج بين التاثيرات الاوربية والتراث الثقافي العراقي في الفنون التشكيلية العراقية ما بين 1930– 1958، "انترنيت".

ثانياً: المصادر باللغة الانكليزية

1. arnason.hh. ahistory of modern art.painting– sculpture– architecture– , pub Thomas&Hudson London 1977.
2. Rubert L. Feuor, artist pigment s, Cambridge University press. 2001.
3. Doug Aitken , Art now, pob, taschen , new york , 2005.
4. givigio Ramella، by Laura Viottar، MC gnewliell، London – paris، 2005.
5. Smith , stan, the artist's manual, macdonald, London 1980.

ثالثاً: شبكة الانترنت

http://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=lbb116058–76218&search=books

موقع كتب عن عصر النهضة

http://www.adabwafan.com/display/product.asp?id=52279

فن وادب – موقع لعصر النهضة

http://www.postershop.com/Klee– Paul– p.html

صور اعمال بول كلي

http://www.civilizationstory.com/tharwat/

فنون عصر النهضة

صور لوحات عصر النهضة

http://www.boisseree.com/de/artists/Tapies/Tapies.html#artists_biography

موقع الفنان الاسباني تابيس سيرة ولوحات

http://www.allposters.com/–st/Fine– Art– Posters_c1013_.htm

موقع لاعمال الفنانين ولكل الحقب لغرض التسوق

http://www.artlex.com/ArtLex/a/abstractexpr.html

موقع الكثير من فناني القرن العشرين منهم جاكسون بولوك

http://aslimnet.free.fr/articles/tachkil.htm

موقع حسن المنيعي – عن الفن التشكيلي

http://iraqiartist.com/iraqiartist/index.htm

موقع الفنان العراقي لغرض الحصول على صور العينات

http://www.iraqiartist.com/iraqiartist/Arabic/articles_2/Article_169.htm

واقعية الكم محمود صبري

http://www.shiralart.com/shiralart/iraqiartist/articles/article_05.htm

الجـمالـية

http://www.almeshkat.net/books/open.php?cat=16&book=468

لسان العرب لابن منظور

http://www.artlex.com/

قاموس الفن والتاريخ العالمي

موقع لكافة الفنانين العالميين مع لوحاتهم

http://www.artlex.com/ArtLex/r/romanticism.html

الرومانتيكية

http://www.artlex.com/ArtLex/a/abstraction.html

التجريدية

http://www.artlex.com/ArtLex/r/realism.html

الواقعـية

http://www.artlex.com/ArtLex/e/english.html

الفن الانكليزي

http://www.artlèx.com/ArtLex/f/fauvism.html

الوحوشية

موقع عن الفنان مالفيتش

http://www.productionmyarts.com/arts–en–profondeur/20e–siecle/malevitch– carre– blanc– sur– fond– blanc– fr.htm

الريادة الجمالية في الرسم العراقي الحديث

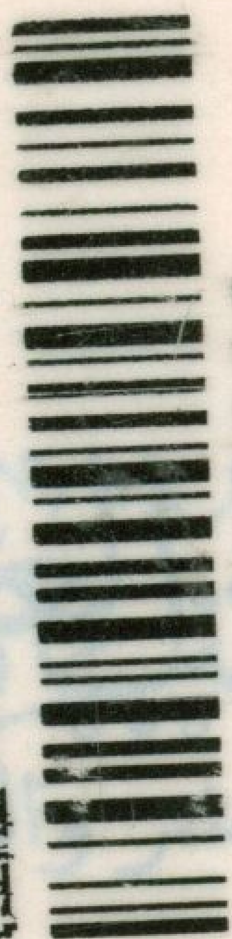
الريادة الجمالية
في الرسم العراقي الحديث

الدكتور
عمر مجبل المطلبي



دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع

مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع



مكتبة المجمع العربي
مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع

الأردن-عمان -وسط البلد- ش. السلط - مجمع الفحيص التجاري- تلفاكس : 2739 463 6 962+
خلوي5651920 79 962+ ص.ب 8244 الرمز البريدي 11121 جبل الحسين الشرقي

الأردن - عمان - الجامعة الأردنية - ش. الملكة رانيا العبدالله - مقابل كلية الزراعة - مجمع زهدي حصوة التجاري

www.muj-arabi-pub.com
E-mail:Moj_ pub@hotmail.com

دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع
بغداد - شارع المتنبي- ه
E-mail:darktbalmya@yahoo.com
E-mail:darkotobalmya@gmail.com



9789957832650